

Theater wie Kino

Der Kinofilm als Bühnenadaptation

- Medienästhetische Parallelen im Austausch zwischen Film und Theater auf
der zeitgenössischen deutschsprachigen Bühne -

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität

München

vorgelegt von

Sabine Dendorfer

aus

München

Erstgutachter: Prof. Dr. Jürgen Schläder
Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Gissenwehler
Tag der mündlichen
Prüfung: 13.02.2012

INHALT

| | |
|---|--------------|
| Danksagung | S. 9 |
| I Einleitung | S. 11 |
| II (Inter-) Medialität des Theaters | S. 17 |
| II.1 Theater als Medium | S. 17 |
| II.2 Intermedialität | S. 24 |
| III Einfluss des Theaters auf den zeitgenössischen Film | S. 31 |
| III.1 Verfilmte Dramen | S. 31 |
| III.1.1 Das Shakespearesche Theater als Schnittstelle zwischen Film und Theater | S. 33 |
| III.1.2 Die theater- und filmreferenzielle Metaebene exemplarischer Dramenadaptationen | S. 36 |
| a) Bezug der Dramenadaptation zu ihrer jeweiligen Zeit | S. 37 |
| b) Integration der Theaterrückbezüge in das Medium Film | S. 48 |
| c) Erzählinstanz und – rhythmus | S. 60 |
| III.1.3 Zusammenfassung | S. 69 |
| III.2 Exkurs zu von Triers <i>Dogville</i> - Dem Theaterzitat auf der Spur | S. 71 |
| a) Kameraführung und räumliche Verflechtung von Theaterzitat und Filmrealität | S. 74 |
| b) Akustisch-verbale Erzählinstanzen | S. 86 |
| III.3 Zusammenfassung | S. 90 |

| | | |
|-----------------|---|---------------|
| IV | Der Einfluss des Mediums Film auf das zeitgenössische deutschsprachige Theater in der Filmadaptation | S. 92 |
| IV.1 | Aki Kaurismäki – <i>I Hired A Contract Killer</i> | S. 99 |
| IV.1.1 | <i>I Hired A Contract Killer</i> (R: Gil Mehmert) | S. 100 |
| IV.1.1.1 | Spielvoraussetzung und Mediendiskurs | S. 100 |
| a) | Das multifunktionale Bühnenbild mit seinen Spielmöglichkeiten | S. 100 |
| b) | Umsetzen filmischer Techniken auf der Bühne | S. 105 |
| IV.1.1.2 | Raumbildung in der Adaptation | S. 108 |
| a) | Einsatz von Licht zur Raumgestaltung | S. 108 |
| b) | Musikalische Raumgestaltung | S. 111 |
| c) | Umsetzen der Außenaufnahmen | S. 113 |
| d) | Verschränkung von Schauplätzen und Spielräumen | S. 116 |
| e) | Raumübergreifende Interaktion der Figuren | S. 120 |
| IV.1.1.3 | Erzählstruktur | S. 122 |
| a) | Etablieren einer Erzählinstanz | S. 123 |
| b) | Übernahme von Regieanweisungen | S. 125 |
| c) | Strukturierung des Handlungsverlaufs auf akustischer Ebene | S. 128 |
| d) | Strukturierung des Handlungsverlaufs über das Licht | S. 133 |
| e) | Strukturierung des Handlungsverlaufs über stilisierte Bewegung | S. 135 |
| IV.1.1.4 | Zusammenfassung | S. 138 |

| | | |
|-----------------|--|---------------|
| IV.1.2 | <i>I Hired A Contract Killer</i> (R: Florian Fiedler) | S. 140 |
| IV.1.2.1 | Spielvoraussetzungen und Mediendiskurs | S. 140 |
| a) | Bühnenbild und Zuschauerverteilung | S. 140 |
| b) | Umsatz filmischer Techniken auf der Bühne | S. 143 |
| c) | Bereicherung der Bühne durch Medieneinsatz | S. 147 |
| IV.1.2.2 | Raumbildung in der Adaptation | S. 148 |
| a) | Einsatz von Licht zur Raumgestaltung | S. 148 |
| b) | Akustische Raumgestaltung | S. 150 |
| c) | Umsetzen der Außenaufnahmen | S. 153 |
| d) | Szenenumstellungen und Verteilung der Spielorte | S. 155 |
| IV.1.2.3 | Erzählstruktur | S. 157 |
| a) | Etablieren einer Erzählinstanz | S. 158 |
| b) | Übernahme von Regieanweisungen | S. 160 |
| c) | Strukturierung des Handlungsverlaufs durch Licht und Ton | S. 162 |
| d) | Strukturierung des Handlungsverlaufs über stilisierte Bewegung | S. 164 |
| IV.1.2.4 | Zusammenfassung | S. 165 |
| IV.2 | Lars von Triers <i>Dogville</i> | S. 167 |
| IV.2.1 | <i>Dogville</i> (R: Volker Lösch) | S. 167 |
| IV.2.1.1 | Spielvoraussetzungen und Mediendiskurs | S. 168 |
| a) | Bühnenbild und Zuschauerverteilung | S. 168 |
| b) | Umsetzen filmischer Techniken auf der Bühne | S. 171 |
| IV.2.1.2 | Raumbildung in der Adaptation | S. 174 |
| a) | Einsatz von Licht zur Raumgestaltung | S. 174 |
| b) | Raumgestaltung durch Figurenopposition | S. 177 |
| c) | Umsetzen der Außenaufnahmen | S. 180 |
| d) | Verschränkung von Schauplätzen und Spielräumen | S. 182 |

| | | |
|-----------------|---|---------------|
| IV.2.1.3 | Erzählstruktur | S. 184 |
| | a) Umsetzen der Erzählinstanz | S. 185 |
| | b) Übernahme von Regieanweisungen | S. 187 |
| | c) Strukturierung des Handlungsverlaufs auf akustischer Ebene | S. 189 |
| | d) Semantische Aufladung stilisierter Bewegungselemente | S. 192 |
| IV.2.1.4 | Zusammenfassung | S. 193 |
| IV.2.2 | <i>Dogville</i> (R: Jochen Schölich) | S. 194 |
| IV.2.2.1 | Spielvoraussetzungen und Mediendiskurs | S. 194 |
| | a) Bühnenbild und Zuschauerverteilung | S. 194 |
| | b) Umsetzen filmischer Techniken auf der Bühne | S. 197 |
| IV.2.2.2 | Raumbildung in der Adaptation | S. 200 |
| | a) Einsatz von Licht zur Raumgestaltung | S. 200 |
| | b) Akustische Raumgestaltung | S. 205 |
| | c) Verschränken von Schauplätzen und Spielräumen | S. 209 |
| IV.2.2.3 | Erzählstruktur | S. 210 |
| | a) Etablieren einer Erzählinstanz / Rollenverteilung | S. 210 |
| | b) Übernahme von Regieanweisungen | S. 213 |
| | c) Strukturierung des Handlungsverlaufs auf akustischer Ebene | S. 215 |
| | d) Strukturierung des Handlungsverlaufs über das Licht | S. 217 |
| IV.2.2.4 | Zusammenfassung | S. 218 |

| | | |
|-----------------|--|---------------|
| IV.3 | Fassbinder – <i>Die Ehe der Maria Braun</i> | S. 219 |
| IV.3.1 | <i>Die Ehe der Maria Braun</i> (R: Thomas Ostermeier) | S. 219 |
| IV.3.1.1 | Spielvoraussetzungen und Mediendiskurs | S. 219 |
| | a) Das Einheitsbühnenbild und seine Spielmöglichkeiten | S. 219 |
| | b) Umsetzen filmischer Techniken auf der Bühne | S. 223 |
| | c) Theaterbühne und Medieneinsatz | S. 228 |
| IV.3.1.2 | Erzählstruktur | S. 231 |
| | a) Etablieren einer Erzählinstanz | S. 231 |
| | b) Übernahme von Regieanweisungen | S. 232 |
| | c) Stilisierte Bewegung als retardierendes Moment | S. 234 |
| IV.3.1.3 | Raubildung in der Adaptation | S. 235 |
| | a) Raumgestaltung durch Licht | S. 235 |
| | b) Musikalische Raumgestaltung | S. 238 |
| | c) Erweiterte Raumgestaltung durch Einsatz der Videokamera | S. 240 |
| | d) Kreation von Raumsituationen durch die Darsteller | S. 243 |
| | e) Umsetzen der Außenaufnahmen | S. 245 |
| | f) Verschränkung von Schauplätzen und Spielräumen | S. 247 |
| IV.3.1.4 | Zusammenfassung | S. 248 |
| IV.3.2 | <i>Die Ehe der Maria Braun</i> (R: Burkhard C. Kosminski) | S. 250 |
| IV.3.2.1 | Spielraumvoraussetzungen und Mediendiskurs | S. 250 |
| | a) Das Einheitsbühnenbild und seine Spielmöglichkeiten | S. 250 |
| | b) Umsetzen filmischer Techniken auf der Bühne | S. 252 |

| | | |
|-----------------|---|---------------|
| IV.3.2.2 | Erzählstruktur | S. 254 |
| | a) Musik als Erzählinstanz | S. 254 |
| | b) Szenenumstellung und Neufindung | S. 259 |
| | c) Stilisierte Bewegung als retardierendes Moment | S. 260 |
| IV.3.2.3 | Raumbildung in der Adaptation | S. 263 |
| | a) Raumgestaltung durch Licht | S. 263 |
| | b) Akustische Raumgestaltung | S. 265 |
| | c) Umsetzen der Außenaufnahmen | S. 266 |
| | d) Verschränkung von Schauplätzen und Spielräumen | S. 267 |
| IV.3.2.4 | Zusammenfassung | S. 270 |
| V | Konklusion | S. 271 |
| VI | Literaturverzeichnis | S. 277 |
| VII | Anhang | S. 286 |

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt

meinem **Doktorvater, Herrn Professor Dr. Jürgen Schläder**, für sein Interesse an meiner Arbeit, das das Promotionsvorhaben erst entstehen ließ. Für sein herzliches Verständnis bezüglich der Umstände, unter denen die Dissertation mit zeitlicher Verzögerung und auf große räumliche Distanz entstand, und für seine Betreuung während der gesamten Promotionsdauer,

Herrn Professor Dr. Michael Gissenwehrer, als Korreferenten und Prüfer,

und **Herrn Prof. Dr. Dr. Michael Rössner**, der sich freundlicherweise sofort bereit erklärte, mich nach der Magisterprüfung auch in der Disputation zu prüfen.

Ich danke der **Gesellschaft für Theaterwissenschaft**, die mich auf ihrem VIII. Internationalen Kongress „Theater & Medien“ im Oktober 2006 in Erlangen mein Dissertationsprojekt in einem regulären Vortrag vorstellen ließ.

Des weiteren bedanke ich mich herzlich bei den Theatern,

dem Metropoltheater München für die wertvolle berufliche Erfahrung, die ich dort über Jahre machen durfte, und das große Entgegenkommen gegenüber meiner Arbeit mit dem verständnisvollen Überlassen von Analysematerial und Druckerlaubnis,

dem Schauspielhaus Stuttgart für sein außerordentlich freundliches und verständnisvolles Entgegenkommen in Bezug auf die Dissertation, und dass es mir Analysematerial sowie Druckerlaubnis so unkompliziert überlassen hat,

den Münchner Kammerspielen für sein großes Entgegenkommen meiner Arbeit gegenüber, indem es mir relevantes Analysematerial so freundlich und verständnisvoll überlassen hat.

Ich danke dem **Schauspielhaus Frankfurt** für das freundliche und unkomplizierte Überlassen des Analysematerials und den Verweis auf das Fotomaterial auf der Website des Theaters,

und dem **Düsseldorfer Schauspielhaus** für das Aufführungsvideo zur Analyse der bereits abgespielten Inszenierung.

Ich danke

meinem Mann **Carlo Oliva**, der mich während des mitunter quälenden Entstehungsprozesses der Dissertation immer wieder motiviert und in jeder Weise unterstützt hat, obwohl er gleich zu Anfang große Zweifel am Projekt Dissertation an sich verlauten ließ, und dessen Zuspruch mich durch die kritischen Phasen bis zum Abschluss gebracht hat,

meinen Eltern **Irmgard und Dieter Dendorfer**, die mich in meinen Entscheidungen niemals kritisiert haben. Sie haben mir mein Studium und meine Promotion ermöglicht, was ich (auch und gerade in den heutigen Zeiten) außerordentlich wertschätze, und mich immer in allem unterstützt. So halfen sie mir auch während meiner Dissertation aus einer Distanz von zuerst 980, dann 450 Kilometern mit wertvoller Korrekturarbeit und gedanklichem Austausch, und besonders auch in der Organisation wertvoller Arbeitszeit, indem sie soweit möglich, bei meinen beiden Kindern waren.

Ich danke

meinen Töchtern **Emma und Sophie**, die in die Entstehungszeit der Dissertation hineingeboren wurden, und mir deren Fertigstellung ermöglichten, weil sie einfach die Besten sind,

meiner Schwester **Hannah Weinbacher** für alles,

meinem Onkel **Gerhard Dendorfer** für sein Interesse an der Promotion und seinen großzügigen finanziellen Zuschuss zu deren Fertigstellung.

Der Vollständigkeit halber danke ich an dieser Stelle den Bibliotheken in Rom,
der Biblioteca Nazionale Centrale di Roma,
der Casa dei Teatri in der Villa Pamphili,
der Biblioteca Statale A. Baldini in den Parioli,
der Biblioteca e Raccolta teatrale del Burcardo,

sowie der Kantonsbibliothek in Lugano,

die mir während der verschiedenen Entstehungsphasen der Arbeit Unterschlupf zum Schreiben gewährten.

Das Drama ist die Seele des Theaters, doch wohnt es zuweilen auch in anderen Formen.“¹ (Bazin)

I Einleitung

Die vorliegende Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München untersucht die Filmadaptation auf der Theaterbühne. Während das Phänomen der Dramenverfilmung hinlänglich bekannt und ausführlich untersucht worden ist, stellt die gegenläufige Bewegung, die Umsetzung einer filmischen Vorlage in eine Bühneninszenierung, ein Novum in der Theaterpraxis dar. Die Theatralisierung von Filmhandlungen hat in den letzten zehn Jahren auf deutschsprachigen Bühnen in auffallender Weise zugenommen, was ein Blick auf die deutschsprachigen Spielpläne² in diesem Zeitraum verdeutlicht.

Die Studie berücksichtigt auch die Integration ursprünglich theaterfremder Medien in die Theateraufführung, der Fokus liegt aber auf dem Aspekt, inwieweit deren Erzählstrukturen in eine Theateraufführung integriert werden.

¹ Bazin, 2004, 168.

² **Vgl. Werkstatistik „Wer spielte was?“, 2001/02:** Woody Allen, *Eine Mitternachts-Sex-Komödie*, (u.a. Schauspielhaus Bochum, Stadttheater Bremerhaven); *Geliebte Aphrodite* (Essen, Grillo-Theater); *Spiel's noch mal, Sam* (Wien, Theater in der Josefstadt) (S. 107-108) / Lars von Trier, *Dancer in the Dark* (Düsseldorfer Schauspielhaus) (S. 244) / Peter Greenaway, *Gold – 92 bars in a crashed car* (Schauspiel Frankfurt); *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* (Theater Phönix in Linz) (S. 154) / Fassbinder, *Bremer Freiheit* (Schauspielhaus Stuttgart, Theater am Kornmarkt Bregenz, Bühne 64 Zürich); *In einem Jahr mit 13 Monden* (Theater Dortmund, Staatstheater Darmstadt); *Katzelmacher* (Theater Bielefeld, Staatstheater Cottbus); *Tropfen auf heiße Steine* (Bayerisches Staatsschauspiel München) (S. 141).

Vgl. Werkstatistik „Wer spielte was?“, 2005/06: Woody Allen, *Broadway Danny Rose* (Westfälisches Landestheater Castrop-Rauxel); *Gott* (Theater an der Ruhr Mülheim); *Old Saybrook* (Theater Oberhausen) / Lars von Trier, *Dogville* (Staatstheater Braunschweig, Schauspielhaus Stuttgart) (S. 116) / Fassbinder, *Anarchie in Bayern* (Theater der Bundesstadt Bonn); *Angst essen Seele auf* (Theater Plauen-Zwickau); *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt, Theater Regensburg, Deutsches Nationaltheater Weimar, Burgtheater Wien); *Die Ehe der Maria Braun* (Volkstheater Wien); *Katzelmacher* (Schauspiel Essen, Theater Lübeck, Wuppertaler Bühnen); *Tropfen auf heiße Steine* (Landestheater Linz) (S. 150) / Aki Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (schauspiel frankfurt); *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* (Deutsches Schauspielhaus Malersaal); *Der Mann ohne Vergangenheit* (Maxim Gorki Theater Berlin, Staatsschauspiel Dresden, Hamburger Kammerspiele, Harburger Theater Hamburg) (S. 185). **Vgl. Werkstatistik „Wer spielte was?“, 2008/09:** Woody Allen, *Eine Mitternachts-Sex-Komödie* (u.a. Kleines Theater Salzburg, Theater an der Ruhr Mülheim); *Riverside Drive* (Wallgraben-Theater Freiburg); *Spiel's nochmal, Sam* (u.a. Studio Theater Stuttgart, Theater-center-Forum Wien) (S. 126) / Lars von Trier, *Der Boss vom Ganzen* (Theater Kiel, Nationaltheater Mannheim, Staatstheater Stuttgart, Theater Neumarkt Zürich); *Breaking the waves* (Maxim Gorki Theater Berlin, theater magdeburg); *Dear Wendy* (junges theater basel); *Dogville* (Metropol Theater München); *Idioten* (Schauspiel Leipzig); *Manderlay* (Theater Ingolstadt, Metropol Theater München, Schauspielhaus Struttgart) (S. 295-296) / Fassbinder, u.a. *Angst essen Seele auf* (Theater Heilbronn, theater magdeburg); *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (Deutsches Theater Berlin, Theater Bremen; Bremer Freiheit, Städtische Bühnen Osnabrück); *Die Ehe der Maria Braun* (Deutsches Theater in Göttingen, Münchner Kammerspiele) (S. 165) / Aki Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (Schauspielhaus Bochum, Deutsches Theater in Göttingen, Thalia Theater Hamburg, Metropol Theater München, Volkstheater Rostock, DAS Theater an der Effingerstraße Bern); *Das Leben der Bohème* (Burgtheater Wien); *Wolken ziehen vorüber* (Schauspiel Essen) (S. 208).

Besonders wichtig erachte ich in der Korrelation von Theater und Film die Berücksichtigung ihrer wechselseitigen medienästhetischen Beziehung untereinander, die sich seit der Koexistenz beider Kunstformen in einem beständigen Wechsel aus Anziehung und Abstoßung befindet.³

In diesem Sinne verweist der Titel „Theater wie Kino“ nicht nur auf die Fragestellung, inwieweit Theater (nicht) wie Film sein kann, sondern auch darauf, dass die Dramatische Kunst im Theater wie auch im Kino ihren Ausdruck findet. Aus der gegenseitigen Wechselwirkung von Theater und Kino ergeben sich für den Transport eines Sujets oder einer Erzähltechnik aus der einen Kunstform in die andere zwei Hauptaspekte, nämlich:

- a) die Erforschung des Theaterraums mit der Filmkamera und ihren speziellen Erzählmöglichkeiten in der Dramenverfilmung, sowie
- b) die Kreation von Filmraum auf der Theaterbühne mit oder ohne Hilfe neuer audiovisueller Medien in der Filmadaptation.

Die seit jeher, und auch heute nach wie vor bestehende gegenseitige Beeinflussung von Theater- und Filmkunst soll in Kapitel III anhand der Dramenverfilmung, sowie des Theaterzitats im modernen Film veranschaulicht werden.

Dem Phänomen der Umsetzung eines an theatralen Gegebenheiten orientierten Dramentextes auf der Leinwand widmet sich Kapitel III.1 am Beispiel dreier Shakespeareverfilmungen aus den vierziger bzw. neunziger Jahren. In den Dramenverfilmungen *König Heinrich V* unter der Regie von Kenneth Branagh, sowie der von Laurence Olivier, und der *Romeo und Julia* - Verfilmung Baz Luhrmanns zeige ich die Möglichkeiten der Integration des Mediums Theater in das Medium Film auf.

Der Exkurs in III.2 legt anschließend nurmehr Theaterzitate oder theatertypische Erzählmechanismen im Filmbeispiel *Dogville* (R: Lars von Trier) offen. Das Analysebeispiel zeigt, wie die Übernahme der rein medialen Mittel des Theaters in den Film funktioniert.

Beide in Kapitel III aufgeführten Aspekte gelten auch für den umgekehrten Vorgang, nämlich die Filmadaptation in der Bühnenszenierung. Auch sie partizipiert einerseits an den großen Film-Stories der Vorlagen, wie es etwa auch bei der (im Theater recht

³ Vgl. Albersmeier zum intermedialen Verhältnis von Film und Theater in den Anfängen des 20. Jahrhunderts bis in die 30er Jahre, der in seinen Ausführungen die Begriffe der beiden Kunstformen austauschbar nebeneinander setzt: „Der Film (das Theater) konnte sich auf Dauer den Übergriffen seitens des Theaters (des Films) nicht entziehen.“ (Albersmeier, 1992, 29)

häufigen)⁴ Dramatisierung von Romanvorlagen der Fall ist, und auch in der Filmadaptation werden andererseits die medialen Mittel des Films in die Erzähltechnik der Bühnenszenierung übernommen. Ausschlaggebend für die vorliegende Arbeit ist der Aspekt, inwieweit die Filmadaptation auf der Theaterbühne die medialen Strukturen des Vorlagenmediums in die eigene Ästhetik übernimmt, sie zitiert oder einarbeitet.

Die unmittelbare Frage nach dem Sinn, eine bereits dramatisierte Handlung von der Leinwand auf die Bühne zu holen, steht gleichberechtigt neben der Frage nach der Legitimation wiederholter Klassikerinterpretation. Natürlich kann man sich fragen, was die Adaptation eines Filmstoffes für die Theaterbühne eigentlich soll. Handelt es sich bei der Zunahme derselben um eine reine Modeerscheinung? Eine derartige Sinnfrage würde allerdings gleichzeitig das Wesen der Theaterkunst in Frage stellen. Denn natürlich haben wir zum Beispiel *I Hired A Contract Killer*, *Dogville*, *Die Ehe der Maria Braun* oder den *Mann ohne Vergangenheit*, *Das Fest*, *Broadway Danny Rose*, und *Ganz oder gar nicht* schon im Kino gesehen, und könnten es dabei belassen. Aber so wie wir Hamlets Kampf und Ophelias Wahnsinn, Ödipus Schicksal und Medeas Grausamkeit schon unzählige Male auf der Bühne gesehen haben, wollen wir gerne auch den Geschichten der Filmfiguren in den magischen Theaterraum folgen, der ihnen eine weitere Dimension verleihen und sie neu interpretieren kann.

Dies ist der aus dem Ritus geborenen Theaterkunst durch die Qualitäten möglich, die sie von der Filmkunst elementar unterscheiden. Mit der dreidimensionalen unmittelbaren Performance in einem gemeinsamen Zeit- und Raumgefüge von Darstellern und Publikum ist im Falle der Filmadaptation ein Wandel vom Abbildcharakter der Filmvorlage zum Spielcharakter der Theateraufführung möglich, der auch heute noch den elementarsten Ausdruck des menschlichen Spielbedürfnisses in der Kunst darstellt.

Die Zunahme von Filmadaptationen auf der Theaterbühne kann eine Modeerscheinung sein, die eventuell auch aus ökonomischen Überlegungen heraus entstanden ist. Dieser

⁴ Für den repräsentativen Nachweis der gehäuften Romanadaptationen auf der Bühne genügt bereits ein stichprobenartiger Überblick über die Spielpläne großer Theater. Bsp. aus der **Spielzeit 2008-09: *Der Fremde*** (Albert Camus) wurde allein in dieser Spielzeit am Berliner Maxim Gorki Theater, am schauspiel frankfurt, am Oldenburgischen Staatstheater, am Theater unterm Dach in Stuttgart und am Theater Basel inszeniert (vgl. die Werkstatistik „Wer spielte was?“, 2008-09, 149). Die Adaptationen von Texten von und über **Franz Kafka** belaufen sich auf dreißig Inszenierungen, die 2008-09 unter anderem am Düsseldorfer Schauspielhaus, am Zürcher Theater der Künste und an den Münchner Kammerspielen zu sehen waren (vgl. die Werkstatistik „Wer spielte was?“, 2008-09, 205-206). Eine Version des Romans ***Schnee*** (Orhan Pamuk) wurde an den Münchner Kammerspielen inszeniert (vgl. Werkstatistik „Wer spielte was?“, 2008-09, 248), und ***Hiob*** (Joseph Roth) war an den Münchner Kammerspielen und am Theater Neumarkt in Zürich zu sehen (vgl. Werkstatistik „Wer spielte was?“, 2008-09, 265).

Aspekt ist sicherlich ein für die Theaterwissenschaft untersuchenswerter Gegenstand, der aber außerhalb des Rahmens dieser Arbeit, die aus medienästhetischer Perspektive heraus analysiert, liegt.

Die Sehnsucht sowohl des Theaters als auch seines Publikums nach dramaturgisch gut gebauten Geschichten ist im Zeitalter nach der Postdramatik groß. Das „Plädoyer für ein dramatisches Drama“⁵ von Birgit Haas ist beispielsweise hierfür ein Indikator, in dem die Abkehr vom postdramatischen Paradigma auf der Theaterbühne und eine Aufwertung des dramatischen Gegenwartstheaters beschrieben werden. Tendenzen in der dramatischen Produktion der letzten Jahre wie z. B. den Werken von Neil LaBute oder Martin McDonagh streben nach gut gebauten Geschichten mit handelnden Menschen innerhalb einer Handlungslogik. Und das Theater findet diese gut gebauten Geschichten auch zunehmend im Film. Denn die bevorzugten Filmvorlagen sind keine postdramatisch-modernen Medienexperimente, sondern zumeist gute alte well-made-plays mit einfachem Handlungsstrang in eindeutigen Raum-Zeit-Verhältnissen, einer Spannungsklimax gegen Ende, einigen Verwicklungen, (nicht immer) glücklichem Ausgang und je nach künstlerischem Ansatz mehr oder weniger plastischer Figurenzeichnung.

Das well-made-play von heute bezieht sich auf eine neue Lebenswirklichkeit, durchdrungen und geprägt vom Lobpreis der Virtualität und der zunehmenden Schnelligkeit in der Kommunikation. Dieses Lebensgefühl findet auch in der Kunst, und vor allem in der darstellenden Kunst, seinen Ausdruck. Es manifestiert sich in Bezug auf die Theaterkunst vornehmlich im Einsatz moderner Medien, sowie filmischer Mittel auf der Theaterbühne, und weniger in der Einflussnahme derselben auf die verhandelten Stoffe. Unter dem Begriff *filmische Mittel* verstehe ich in diesem Kontext dem Film gewöhnlich eigene Ausdrucks- und Stilmittel. Die audiovisuellen Medien, die uns im Alltag begleiten, haben unseren kulturellen Hintergrund geprägt, und

„[e]igentlich sollte man die Diskussion um filmische Mittel im Theater für längst erledigt halten, denn mittlerweile ist wohl bei den meisten, und vor allem auch den Theatermachern, das visuelle Gedächtnis mit mehr filmischem als Theatermaterial gefüllt. Geschöpft wird aus diesem kollektiven Gedächtnis und damit aus mittlerweile veränderten Sehgewohnheiten, Erzählweisen, einer vielleicht größeren Diskontinuität von Figur und Dramaturgie, einer anderen Geschwindigkeit in der Verarbeitung von Klischees und gängigen Popstrukturen.“⁶

⁵ Haas, 2007.

⁶ Lengers/Matzke/Arioli, 2003, 21.

An diesem Zitat interessiert mich besonders die Vorstellung vom visuellen Gedächtnis, das sich bei Theaterschaffenden wie –rezipienten immer mehr mit filmischen Bildern füllt, und vor allem die Einflussnahme dieser Vorlagen auf die Erzählweise der Theaterregie. Ob in der Umsetzung auf dem Theater dann tatsächlich mit Medieneinsatz gearbeitet wird oder nicht, ist zweitrangig. Sicherlich ist dieser Faktor kein Bewertungskriterium für eine gelungene oder misslungene Umsetzung, denn eine diesbezügliche Beurteilung ist immer eine subjektive Aussage, die sich einem kantschen Geschmacksurteil⁷, wie es Kant in seiner *Analytik des Schönen*⁸ ausarbeitet, annähert, und sich an für eine wissenschaftliche Herangehensweise nicht ausreichend objektiven Kriterien festmacht.

Als anschauliche Beispiele dienen die sechs Bühnenszenierungen im Analyseteil IV. Die Regiearbeiten zeigen Grenzgänge zwischen Theater und Film, aus denen dem Theater eine neue Erzähltechnik erwächst, die mit den Wirkungsmechanismen der audiovisuellen Medien spielt – sei es durch tatsächlichen Einsatz derselben oder ohne.

Festzuhalten bleibt die einfache aber wichtige Beobachtung, dass die Filmadaptation auf der Theaterbühne immer Theater bleibt, und die Darstellende Kunst in ihrem Wesen durch Orientierung an der filmischen Vorlage nicht modifiziert wird.

Entsprechend gelingt auch den Beispielfilmen in Kapitel III die Übernahme des Stoffes oder die Rekurrenz auf das Theater mit seinen Erzählmechanismen auf der Basis filmischer Techniken.

Die Medialität des Films ist allerdings so spezieller Natur, dass ihr in der Einarbeitung des Mediums Theater höchstens das Schaffen einer „Theater im Film“ – Situation gelingt, in der dann theatertypische Mechanismen zitiert werden. Am deutlichsten nachzuvollziehen ist diese Situation am Filmbeispiel *König Heinrich V.* von Laurence Olivier, das die historische Theatersituation nachzeichnet, und die rahmende Theatersituation durch typische Parameter (wie deutlich als solche kenntlich gemachte Theaterrequisiten,

⁷ Kant untersucht den Begriff des Schönen allgemein, unter anderem das künstlich Geschaffene, das in seiner spezifischen Ausprägung auch die Darstellende Kunst einbezieht. In Bezug auf die Beurteilung des Schönen unterstreicht Kant die unvermeidliche inhärente Subjektivität: „Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Denn alles Urteil aus dieser Quelle ist ästhetisch; d. i. das Gefühl eines Subjekts, und kein Begriff eines Objekts, ist sein Bestimmungsgrund.“ (Kant, 1963, 113) Außerdem stellt er die hohe Abhängigkeit des Kunstprodukts vom Kunstschaffenden heraus: „Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heißen kann, so muß die Natur im Subjekte (...) der Kunst die Regel geben, d. i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich.“ (Kant, 1963, 236)

⁸ Kant, 1963, 67-313.

Schauspielerauftritte, Kulissenwechsel, die Beziehung zum (filminternen) Publikum u. ä.) an Plastizität gewinnt, aber immer nur ein Zitat bleibt.

In der Gestaltung der Analysepunkte in Kapitel IV habe ich bewusst die Methode gewählt, möglichst ähnliche Parameter für alle Adaptationsbeispiele zu finden, die dann die Unterpunkte zu den jeweiligen Beispielen bilden. Ein ähnliches Vorgehen habe ich auch in Kapitel III angewandt, in dem die Beispielfilme allerdings jeweils gesammelt unter demselben Gliederungspunkt analysiert werden. Durch die Bemühung um Anwendbarkeit der Parameter auf alle Beispiele tendieren die Kategorien dazu, allgemeingültig auszufallen. Diese schematische Anordnung auf Kosten der Lesefreundlichkeit (Wiederholungen sind nicht zur Gänze vermeidbar) soll es dem Rezipienten jedoch erleichtern, die Beispielinszenierungen untereinander zu vergleichen, und auch gezielt ausgewählte Unterkapitel anzulesen.

II (Inter-) Medialität des Theaters

Die Auseinandersetzung der Theaterforschung mit dem theatralen Intermedialitätsdiskurs verteidigt auf der einen Seite die strikte Trennung von Theater als Live-Performance mit der physischen Präsenz des Schauspielers und des Zuschauers im selben Raum, und dessen Gegenteil, der medialen Repräsentation des Körpers durch Projektion,⁹ sei es im Film oder auch in der Projektion einer Aufnahme auf der Theaterbühne, wenn sie das Live-Spiel des Darstellers ersetzt.

Auf der anderen Seite wird Theater als Medium definiert, das sich demzufolge in die Reihe der anderen Künste eingliedert, die es darüber hinaus per definitionem in sich aufnimmt, wie ehemals die Malerei und heute zunehmend die Projektion, das Licht, die Musik, den Tanz, die literarische Sprache, und vieles mehr.

Obwohl dieser Diskurs nicht Grundlage meiner Untersuchung ist, die sich darauf konzentriert, das Phänomen der zunehmenden Filmadaptationen auf der Theaterbühne und den Einfluss filmischer Erzählstrukturen auf die theatrale Inszenierungstechnik zu analysieren, so stelle ich doch der Untersuchung eine klärende Betrachtung zu den Begriffen *Medium* und *Intermedialität* voran, ohne die eine Einordnung des Phänomens in die zeitgenössische Theatertheorie nicht möglich ist.

An erster Stelle soll im Folgenden die Frage nach dem medialen Charakter des Theaters stehen, und daran anschließend der transparente und stetem Wandel unterworfenen Begriff der *Intermedialität* im Zusammenhang mit Theater, der begrifflich so genau als möglich erfasst werden soll.

II.1 Theater als Medium

Klärungsbedarf für eine jede intermediale Untersuchung in Bezug auf das Theater besteht zuvörderst in der Begriffsdefinition von Medium, bzw. in der Frage, ob Theater als Medium begriffen wird, oder nicht.

Die größte Definitionsschwierigkeit tritt bereits bei dem Begriff *Medium* an sich auf, wobei die Unsicherheit im Umgang mit dem Begriff unter anderem durch seinen

⁹ Vgl. Wagner, 2006, 125 ff.

unpräzisen Gebrauch in der Alltagssprache entsteht. Wie sehr Begriffe zur Beschreibung medialer Vorgänge in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen sind und von Kunstschaffenden auch ganz bewusst zur Beseitigung bewertender Hierarchie in der Betrachtung der Künste eingesetzt werden, zeigt sich unter anderem an Armin Petras Bemerkung in einem Interview: „Kurz vor 24 Uhr bin ich zu Hause und zappe ein Medium durch: ein Stück, ein Buch, einen Film“¹⁰.

Dabei ist die Verwendung im Singular durch den Bezug auf die (ein-) gängige lexikalische Definition des in der Mitte Befindlichen weniger problematisch.¹¹ Ich orientiere mich in der Verwendung des Begriffes Medium an diesem seinem ursprünglichen Sinn, und verstehe Medium als das Vermittelnde¹², wobei *Medium* als Substitut für *Kunstform*, und nicht nur als die physikalische Seite des Kommunikationsprozesses, zu verstehen ist. Somit ist bei einem Buch die Sprache das Medium, und nicht allein das Papier. Bei einem Film die Inszenierung durch das Kameraauge, und nicht allein die Filmrolle, bei einer Theaterinszenierung vor allem der Transport der künstlerischen Idee, und nicht allein der konkrete technische Theaterapparat.

Die Definition kompliziert sich durch den pluralischen Begriff *Medien*, einer historisch recht jungen Bezeichnung für die sich sehr schnell weiter entwickelnden Kommunikationsmedien.¹³ Die dazu gehörende noch jüngere Wissenschaft tut sich mit einer eindeutigen Definition vor dem Hintergrund einer verhältnismäßig langsamen historischen Entwicklung¹⁴ entsprechend schwer. Auch das Handbuch der Medienwissenschaft kann noch 1999 keine eindeutige Definition ihres Forschungsgegenstandes liefern:

„Das Schema der Massenmedien ist im Zeitalter der elektronischen Datennetze, der Digitalisierung und der damit verbundenen Entwicklung von Hypermedien und multimedialen Anwendungsformen einem grundlegenden Wandel unterworfen, auf den

¹⁰ Petras, 1/2007, 48.

¹¹ Meyers Taschenlexikon definiert den Begriff Medium sehr ausführlich als „[lat. „das in der Mitte Befindliche“] (...) allg. Mittel, vermittelndes Element, insbes. (in der Mrz.) Mittel zur Weitergabe oder Verbreitung von Information durch Sprache, Gestik, Mimik, Schrift und Bild. (...) Träger physikal. oder chem. Vorgänge(...); Stoff, in dem sich diese Vorgänge abspielen. (...)“ (Meyers Taschenlexikon, 1987, Bd. 14, 141)

¹² Wie auch unter anderem Petra Maria Meyer: „Das seit dem 17. Jahrhundert bezeugte Fremdwort ‚Medium‘ geht auf das lateinische Adjektiv *medius* (in der Mitte befindlich, mittlerer) zurück und wird in ganz unterschiedlichen Verwendungsbereichen benutzt“ (Meyer, 2/1997, 117.)

¹³ „Der Medienbegriff, der die Grundlage der Medienwissenschaft bildet, ist insofern selbst eine relativ neue Erscheinung und an das Entstehen jenes Pluretantum ‚die Medien‘ gebunden“ (Leschke, 2003, 10).

¹⁴ „Medien sind erst relativ spät zu einem expliziten Forschungsobjekt der Wissenschaften gemacht worden. In einem für die moderne Wissenschaft relevantem Sinn ist dabei die Entdeckung des Mediums Sprache im 19. Jh. signifikant.“ (Leonhard u.a., 1999, 19.)

die Theoriebildung und entsprechende wissenschaftliche Forschungskonzepte erst noch reagieren müssen.“¹⁵

Ich werde Theater und Film in Hinsicht auf die medialen Eigenschaften ihrer Kunstwerke zueinander in Bezug setzen, und verstehe sie zunächst als zwei bei allen Ähnlichkeiten verschiedene Ausprägungen derselben Gattung *Darstellende Kunst*.

Theater- und Filmpraktiker sind sich der damit einhergehenden gegenseitigen Verflechtung seit jeher bewusst, und wissen die dramaturgischen Eigenheiten der verschiedenen Medien zum vielfältigen Ausdruck ihrer Kunst zu nutzen.¹⁶ Auch Erwin Piscators praxiserprobtes Annäherungsverständnis von den beiden eng verwandten, aber eigenständigen Ausprägungen der Darstellenden Kunst zeichnet sich durch steten wechselseitigen Austausch und Einfluss aus.¹⁷ Die Filmprojektionen mit illustrativem Charakter, die in Piscators Bühneninszenierungen vor allem modernes Mittel zum Zweck einer Vermittlung politischer Inhalte waren,¹⁸ sollten seinem politisch-dokumentarischen Theater zusammen mit einer Reihe technischer Neuerungen¹⁹ auch im ökonomischen Wettstreit mit dem Konkurrenten Kino neue Horizonte eröffnen.

Bazin beispielsweise umschreibt das Phänomen poetisch: „Das Drama ist die Seele des Theaters, doch wohnt es zuweilen auch in anderen Formen“²⁰; und in Pasolinis Arbeit ist

¹⁵ Leonhard u.a., 1999, 18.

¹⁶ Ich schließe mich hierzu der Sicht auf die Theaterpraxis in Esslins Ausführungen an, der schreibt: „Viele der besten Regisseure, Bühnen- und Kostümbildner arbeiten im Theater, beim Film und Fernsehen und können ohne größere Schwierigkeiten von einem zum anderen wechseln. – Nach meiner Erfahrung betrachten sie ihre Arbeit in den verschiedenen dramatischen Medien im wesentlichen als die Ausübung einer einzigen Fertigkeit, die ohne weiteres an die spezifischen Unterschiede und Erfordernisse der verschiedenen Medien angepaßt werden kann.“ (Esslin, 1989, 35).

¹⁷ „Auf jeden Fall ist mit dem Tonfilm eine Annäherung beider Kunstelemente [ersetzbare durch den Begriff *Medium*; eigene Anm.] eingetreten, deren Wechselwirkung noch gar nicht abzusehen ist. [...] Die technischen Erfindungen aber kommen beiden zugute und bieten beiden ungeheure Möglichkeiten.“ (Piscator, 1980, 111)

¹⁸ Für die Zusammenführung der Bühnenhandlung und des sozial-historischen Kontextes benötigte Piscator auf der Bühne „Mittel, die die Wechselwirkung zwischen den großen menschlich-übermenschlichen Faktoren und dem Individuum oder der Klasse zeigen. Eines dieser Mittel war der Film. Aber nichts anderes als ein Mittel, das morgen schon abgelöst sein kann durch ein besseres.“ (Piscator, 1963, 72)

¹⁹ Brecht beschreibt Piscators technische Neuerungen in seinen Betrachtungen *Über eine nichtaristotelische Dramatik*: „Der radikalste Versuch, dem Theater einen belehrenden Charakter zu verleihen, wurde von Piscator unternommen. Ich habe an allen seinen Experimenten teilgenommen, und es wurde kein einziges gemacht, das nicht den Zweck gehabt hätte, den Lehrewert der Bühne zu erhöhen. (...) Es ist unmöglich, hier alle Erfindungen und Neuerungen aufzuzählen, die Piscator zusammen mit beinahe allen neueren technischen Errungenschaften benutzte, (...) wie [die] Verwendung des Films, die aus dem starren Prospekt einen neuen Mitspieler, ähnlich dem griechischen Chor, machte, und [das] laufende(...) Band, das den Bühnenboden beweglich machte.“ (Brecht, 1967, Bd. 15, 289-290)

²⁰ Bazin, 2004, 168.

zum Beispiel die Formenwahl für ein Drama für das Erzielen einer bestimmten Wirkung von entscheidender Bedeutung.²¹

Trotz der geringen Berührungsängste in der Theater- und Filmpraxis stellen sich die Theater- und Filmforschung, und neuerdings auch die junge Disziplin der Medienwissenschaft in Fortführung der Debatte um die Legitimation des Films als eigenständige Kunstform in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit den russischen Formalisten²² und dem Aufkommen der *Kino-Debatte*²³ immer wieder die Frage nach Gemeinsamkeit und Unterschieden, sowie der Wesenhaftigkeit der beiden Kunstformen.

Die medialen Eigenschaften von Film und Theater auf materieller Ebene sind augenfällig und bekannt, doch sind sie ausschlaggebend für die Wahl der Stilmittel bei der Vermittlung eines Stoffes.

Eine Film-Inszenierung ist jederzeit mit relativ geringem Aufwand abrufbar; ähnlich einem Bild oder einem Buch steht sie dem Betrachter als fertiges und unveränderliches Kunstwerk zur Verfügung, das zeitgleich an verschiedenen Orten und unabhängig von einem Publikum, auch wenn das wenig Sinn hätte, abgespielt werden kann. Der künstlerische Prozess ist im Augenblick der Aufführung vor Publikum abgeschlossen.

Dass wir anscheinend kein Problem damit haben, Film als Medium zu bezeichnen, liegt sicher zum Großteil am technischen Charakter des Aufnahme- und Abspielvorgangs eines Kinofilms, dessen Rezeption stets von der Kamera als zwischengeschaltetem Vermittlerapparat gelenkt wird.

²¹ Die Kritikerin Sabine Heymann führt in ihrer Besprechung zur Inszenierung *Die nackten Füße* am Tübinger Landestheater beispielsweise die bewusste Präferenz Pasolinis für das Medium Film gegenüber dem Theater an, um auf die Schwachstellen der Tübinger Inszenierung hinzuweisen, die auf eine unangemessene Adaptationsarbeit hinweisen: „«Teorema» hatte Pasolini ursprünglich für das Theater konzipiert, als Tragödie in Versen, bevor ihm klar wurde, «dass die Liebe zwischen dem göttlichen Besucher und den bürgerlichen Gestalten als stilles Bild vielleicht schöner wäre». Als Film also.“ (Heymann, 8-9/2005, 67)

²² Chiel Kattenbelt fasst in Braunecks Theaterlexikon das von den russischen Formalisten erstellte theoretische Fundament der formalen Unterschiede, das natürlich vor allem der Legitimation des Films als eigenständige Kunstform diene, in die Aspekte „1. Direkte versus indirekte Kommunikation (...) 2. Kollektiv versus Einzelbetrachter (...) 3. Raumzeitliche Immobilität versus Flexibilität [in Bezug auf das dargestellte Geschehen; eigene Anm.]“ (Kattenbelt, in: Brauneck, 1992, 362-363) zusammen.

²³ Vgl. u.a. Remshardt, in: Brandstetter, 1998, 77: „Der rapide kommerzielle Durchbruch des Films löste zu Anfang des Jahrhunderts die sogenannte „Kino-Debatte“ aus, in der einerseits der Kunstanspruch des Kinos in Frage gestellt und das Kino als eine Art denaturiertes Theater geschmäht wurde, andererseits aber der Film als logische Weiterentwicklung, sogar Vollendung des Theaters gesehen wurde.“ Oder auch Kaes: „Kino-Debatte“, 1978.

Die Reproduzierbarkeit der Theaterinszenierung hält sich dagegen im Vergleich zum Film in überschaubaren Grenzen. Der Film ist die wiederabrufbare Momentaufnahme eines abgeschlossenen Kunstwerkes, die Theaterinszenierung muss für jede Aufführung aus dem Zusammenspiel all ihrer Elemente immer wieder neu entstehen. Die minimalen Invariablen einer dreidimensionalen Live-Performance machen die Theateraufführung wiederum zu einem sinnlichen und unmittelbaren, einem einzigartigen Erlebnis.

Die theaterwissenschaftliche Forschung beschäftigt sich auf der Suche nach einem Konsens in der Terminologie zur Beschreibung intermedialer theatraler Phänomene noch 2006 mit der Fragestellung, ob Theater als Medium verstanden werden kann, darf oder soll. So ist zum Beispiel der achte Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Erlangen im Oktober 2006 um eine Beschreibung des medialen Charakters von Theater bemüht, und schreibt einen Essaypreis mit der Frage: „Ist Theater (k)ein Medium?“ aus. Das Ergebnis der eingesendeten Essays fiel unentschieden aus, und spiegelt damit den Status Quo der Theaterforschung wider, in deren Rahmen beispielsweise Peter Boenisch Wert auf die Betonung der medialen Eigenschaften des Theaters im Vergleich mit den neuen Kommunikations- und Unterhaltungsmedien legt.²⁴ Vergleiche wie diese gehen sehr ins technische Detail der einzelnen Darstellungs- und Kommunikationsformen.

Definitionsversuche für das Theater als Medium erweisen sich insofern als nebensächlich, wenn man der ursprünglichen multimedialen Natur des Theaters in all seinen Ausdrucksformen nachspürt.

Das Medium Theater, das dem Rezipienten die verhandelte Geschichte vermittelt, vereint alle anderen künstlerischen Ausdrucksformen in sich, die beweglichen und die unbeweglichen (z.B. Tanz, Akrobatik, Darstellerisches Spiel, Puppenführung einerseits, sowie Architektur, Malerei und deren modernen Fortführungen andererseits), die materiellen wie die nicht materiellen (z.B. Kostümbild, Maske einerseits, sowie Musik, Gesang, Sprache, Literatur, Licht- und Tontechnik andererseits). Seinem Wesen nach ist

²⁴ „(...) we see quite quickly that theatre obviously qualifies as a medium. It processes, stores, and transmits. Theatre also combines aspects of representational media, which foreground the creation of realities such as film and computer-games, with strategies of media aimed primarily at real-time presentation and communication, like the telephone, fax, and live broadcasting. For the creation of a reality that is happening in real time theatre is a hard medium to beat; for it makes worlds that are in a very tangible way real for the observers and they experience that world in actual time. From its very cradle, theatre has always relied heavily on re-mediating other media in order to achieve effects. In fact, it seems always to have been a medium to broadcast other media, such as, most obviously for our Western theatre tradition, the written dramatic text.” (Boenisch, 2006, 110.)

das Theater eine Kunstform, die je nach ästhetischer Ausrichtung die übrigen Künste in sich vereint.²⁵

Das Darstellerische Spiel des Mediums Film steht im selben Kontakt zu einer Fülle anderer Künste, und erst in deren Zusammenspiel ergibt sich das Endprodukt Filminszenierung. Der große Unterschied besteht freilich darin, dass es für das Zustandekommen einer Theatersituation im Extremfall nur der Zusammenkunft einiger Menschen bedarf, von denen die einen spielen, und die anderen zusehen,²⁶ während für die Filmvorführung vorher irgendetwas bereits Gestaltetes auf Film aufgenommen worden sein muss.

Das Theater kann aufgrund seiner Fähigkeit, alle anderen Medien in sich aufzunehmen und in ihrem Zusammenspiel etwas medial Neues, eben die jeweilige Theaterinszenierung, zu schaffen, durchaus als das größte Hypermedium der Darstellenden Kunst bezeichnet werden.

Um diesen dem Theater inhärenten multimedialen Charakter zu unterstreichen, weitet Christopher Balme 2003 den Begriff des Mediums aus, und begreift das Theater

„als Medium (...), das schon von Beginn an intermedial ausgerichtet war. Theater ist und war schon immer ein Hypermedium, das in der Lage ist, alle anderen Medien zur Darstellung zu bringen, sie zu thematisieren und zu realisieren.“²⁷

Ebenso unterstreicht er 2006 die starke Verbundenheit von den sogenannten Medien und Theater:

„My thesis is that theatre has seldom existed apart from and independent of what we call the media – be they acular or print, acoustic or digital. Theatre and performance have always fed off innovation and developments in technology.“²⁸

Die Integration jedweder Art von Medien in die Theaterinszenierung seit jeher stellt vor allem dessen mediale Verschiedenheit zum Film heraus, denn die Integrationsfähigkeit

²⁵ Vgl. Edward Gordon Craigs Ausführungen in *Über die kunst des theaters*: „Die kunst des theaters ist weder die schauspielkunst noch das theaterstück, weder die szenengestaltung noch der tanz. Sie ist die gesamtheit der elemente, aus denen diese einzelnen bereiche zusammengesetzt sind. Sie besteht aus der bewegung, die der geist der schauspielkunst ist, aus den worten, die den körper des stücks bilden, aus linien und farbe, welche die seele der scene sind, und aus dem rhythmus, welcher das wesen des tanzes ist.“ (Craig, 1969, 101).

²⁶ Vgl. Peter Brook, *Der leere Raum*, 1968.

²⁷ Balme, 10/2003, 51.

²⁸ Balme, in: Chapple/Kattenbelt, 2006, 117.

verschiedener Medien (im Sinne von Ausdrucksmitteln) in das künstlerische Endprodukt ist im Film von grundsätzlich anderer Natur als im Vergleich zum Theater. Die einzelnen beteiligten Medien werden am Ende im Filmganzen nur mehr wiedererkannt, können aber nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form erlebt werden. In Filmen von Greenaway oder Woody Allen, wie *Das Wunder von Mâcon* (mit seinem filminternen Publikum, den in das Bild hereingeschobenen Kulissenteilen oder klar erkennbaren Theaterrequisiten beim Theaterspiel innerhalb der Filmrealität) oder *Geliebte Aphrodite* (mit der Eröffnung des Films mit einem antiken Chor in der Theaterruine von Taormina) zum Beispiel sind in der Tat alle Theater-Anspielungen, - Metareflexionen und -Zitate erkenn- und genau benennbar.²⁹

Das materielle Resultat ist jedoch ein Streifen Zelluloid, auf dem die Blickführung der Kamera alles in das eine Medium Film eint, und die materiellen und medialen Eigenschaften des Mediums Theater sich in denen des Films auflösen. Demzufolge dürfte der Film also nicht als Medienkombination gelten, das Theater aber umso mehr.

Eine derartige Mediensynthese in ein anders-mediales Endprodukt ist im Theater nicht möglich, da in ihm die einzelnen Medien zwar ebenfalls in ein gemeinsames Kunstwerk zusammenfließen, dabei aber ihre ursprünglichen medialen und materiellen Eigenschaften beibehalten. Eine Projektion auf der Theaterbühne beispielsweise bleibt eine zweidimensionale Projektion im dreidimensionalen Bühnenraum als das Medium bestehen, das es auch außerhalb der Theateraufführung ist, wie auch alle anderen in eine Theateraufführung integrierten Ausdrucksformen ihre materiellen Eigenschaften beibehalten.

Diese unterschiedliche Materialbeschaffenheit der Medien Theater und Film wird von Petra Maria Meyer in ihrem Aufsatz „Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft“ ausformuliert:

„Im Gegensatz zu den Medien 'Photographie' und 'Film' nehmen ins Medium 'Theater' transformierte Zeichen oder Texte anderer Medien nicht eine gleiche materielle Oberfläche an, so daß im Medium 'Theater' die Differenzen der Medien und materiellen Zeichenträger betont werden, während sich in anderen Medientransformationen die Differenzen der Materialität und Eigenarten auflösen.“³⁰

²⁹ Für einen ersten diesbezüglichen Eindruck: vgl. Sequenzprotokolle „Woody Allen, *Geliebte Aphrodite*“ S. 302 ff. und „Peter Greenaway, *Das Wunder von Mâcon*“ S. 305 ff.

³⁰ Meyer, 1997 (Bd. 12, Heft 2), 120.

Ich werde im Folgenden vom Theater, bzw. der Theaterinszenierung, weiterhin als *Medium* im Sinne von *Kunstform* sprechen.

Denn die Theaterinszenierung, wie auch die Theateraufführung, unterscheidet sich in ihrer medialen Eigenart der sie konstituierenden Performativität, also in ihrer Materialität, von den anderen Kunstformen, die in der Regel auf einen Träger, also ein vermittelndes Medium, aufgebracht und zunächst für eine wiederholte Rezeption unter immer gleichen Umständen konserviert werden. Wie zum Beispiel literarische Werke, Werke der Malerei oder der Bildhauerei, Filme oder auch Musikaufnahmen (diese Kategorie bildet freilich eine gewisse Ausnahme, da das Wesen der Musikdarbietung ebenfalls die flüchtige Aufführung vor Publikum ist, sie aber durch sehr gute Aufnahmebedingungen zugleich konserviert werden kann).

Dabei ist und bleibt die Theaterkunst eine die verschiedensten Medien integrierende, und sich zwischen ihnen bewegende, also eine ihrem Wesen nach intermediale Kunstform, die nicht zwingend als Medium definiert werden muss, um die in ihr auftretenden intermedialen Phänomene zu beschreiben.³¹

II.2 Intermedialität

Der seit den neunziger Jahren vermehrt verwendete Begriff Intermedialität³² ist in seiner Etymologie ebenso schillernd und facettenreich wie der zu beschreibende Gegenstand. Dabei macht die in allen Kunstsparten beobachtbare Tendenz zur Interaktion der Künste und dem Verschmelzen der Medien in Kunstwerken einen wesensimmanenten Charakterzug der Theaterkunst aus, der sich durch die gesamte Theatergeschichte zurückverfolgen lässt.³³ Theater hatte niemals Berührungängste oder Probleme mit der

³¹ Auch Sonja Eisl verweist auf den intermedialen Charakter von Theater, der nicht abhängig ist von einer Definition des Theaters als Medium: „Theaterwissenschaftliche Forschungen zu Phänomenen der Intermedialität lassen sich auch ohne eine klare Zuordnung des Theaters zu den Medien betreiben, schliesslich ist Theater in seiner Adaption und dem parallelen Einsatz von anderen Künsten längst intermedial.“ (Eisl in: Kotte, 2007, 19)

³² Irina Rajewskys Untersuchung von 2002 verweist aus literaturwissenschaftlicher Perspektive beispielsweise auf die vermehrte Verwendung des Begriffes seit den 90er Jahren: „Erst zwischen 1990 und 1994 kommt es (...) vermehrt zur Verwendung des Terminus ›Intermedialität‹ in seinen unterschiedlichen Facetten und zunehmend auch zu seiner expliziten Anbindung an das Konzept der Intertextualität. (...) Spätestens 1995 sind die Verwendung des Terminus ›Intermedialität‹ zur Bezeichnung der Interdependenzen zwischen Medien sowie die Herleitung des Konzepts aus der Intermedialitätsdiskussion als *status quo* der Forschung zu bezeichnen.“ (Rajewsky, 2002, 45)

³³ Die reicht von der Tiefeneroberung des Bühnenraums und der visuellen Illusionstendenz in der italienischen Renaissance (Vgl. Brauneck, 1993, Bd. 1, 450 ff. und Brauneck, 1996, 18), über Wagners

Integration anderer Kunstformen. Unter der Monopolstellung der Theaterbühne im Bereich der darstellenden Kunst stellte die Integration anderer Medien kein Problem dar. Erst mit dem Aufkommen des Films und seiner Emanzipation von der Bühne entsteht ein Abgrenzungsbemühen des Theaters vom Film, mit dem eventuell auch die Ablehnung der filmischen Medien auf der Theaterbühne einhergeht, die ich während der Beschäftigung mit dem Thema auch in den Äußerungen von Seiten der Theaterpraxis, und nicht nur von Seiten eines traditionell orientierten Publikums, wie man vielleicht vermuten möchte, gefunden habe.³⁴ Es ist eine natürliche Reaktion, wenn die neue Technik auf der Bühne, wie alle Veränderung, zunächst als Fremdkörper wahrgenommen wird. Die Gewöhnung an ein neues Ausdrucksmittel ist aber nur eine Frage der Zeit³⁵ und hat nichts mit tiefgreifenden Umwälzungen im Medienverständnis des Theaters zu tun. „Diese Legitimationsstrategien wiederholen sich mit dem Aufkommen jedes neuen Mediums“³⁶.

Das Theater ist in seiner medialen Beschaffenheit natürlich nicht rein, eben weil es seit jeher andere Ausdrucksformen in sich aufnimmt und vereint, und in jedem Moment der Aufführung ein hochkomplexes Zeichengeflecht übermittelt. Deshalb ist es nicht nur ein Hypermedium, sondern auch ein Hybridmedium, eine Mischform von sich überlagernden Ebenen und medialen Strukturen.³⁷

Illusionsstreben im Gesamtkunstwerk, und seiner Vorstellung vom Zusammenspiel von Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst, mit der er den Idealzustand einer harmonischen Synthese aller beteiligten Medien, von ihm *Kunstarten* genannt, anstrebt (Vgl. Kapp, 1914, 77), bis hin zu den interdisziplinären Bühnenkunstwerken der Avantgarde, von Dadaismus und Futurismus, die zum Beispiel den Akteur durch handelnde abstrakte geometrische Formen ersetzen (vgl. z. B. die Dramenanthologie von Peter Loeffler: „Futurismus. Fünfundzwanzig Stücke“. Birkhäuser, Basel 1990).

³⁴ So berichtet zum Beispiel Diederichsen in der Zeitschrift „dramaturgie“: „Unter den zahllosen Jahresendlisten und –abrechnungen, die im Dezember des Jahres 2003 veröffentlicht wurden, konnte man auch diesen Notruf einer Berliner Kollegin abfangen: Unter der Rubrik „Wünsche für 2004“ hatte sie nämlich notiert, nur einmal im kommenden Jahr möge die Volksbühne auf eine Videoprojektion verzichten. Warum diese Gereiztheit? Kaum vorstellbar wäre etwa der Ausruf, die Volksbühne möge doch wenigstens einmal im Jahre 2004 auf sprechende Schauspieler verzichten, oder auf Musik. Die Videoprojektion scheint nach wie vor ein Fremdkörper im Theater zu sein und das scheint sich auch von selbst zu verstehen.“ (Diederichsen, 1/2004, 3)

³⁵ Diederichsen beschreibt das Phänomen der Noch-nicht-Akzeptanz der audiovisuellen Medien auf der Theaterbühne als Standard-Erzählmittel: „Die Gereiztheit über eine oder besser wiederholte Videoprojektionen verweist darauf, dass sie nicht zu den Theater-Konstanten, den selbstverständlichen Mitteln der Darstellung gerechnet werden, sondern als so etwas wie ein Regieeinfall und daher zu den Variablen gezählt werden müsse. Und Variable nerven dann, wenn sie konstant wiederkehren. Das dürfen sie erst dann, wenn sie als Konstanten akzeptiert sind.“ (Diederichsen, 1/2004, 3)

³⁶ Balme, 2001, 153.

³⁷ So führt zum Beispiel Georg Tholen in seiner Abhandlung *Die Zäsur der Medien* aus: „Das Hybride, Vermischte, sich Überlagernde wird (...) zum die Postmoderne von der Moderne unterscheidenden Merkmal. ›Digitale Städte‹, ›virtuelle Kommunikationen‹ und ›intermediale Performances‹ sind selber hybride Namen für die ästhetische Suche nach dem Zwischenraum zwischen den Gattungen, Stilen und Darstellungsweisen. Nicht bloß das Zusammenfügen oder Montieren oder Samplen angestammter, neu vermischter oder bloß

Zum Intermedialitätsdiskurs allgemein sind die Beiträge von Joachim Paech³⁸, Jürgen E. Müller³⁹, Irina Rajewsky⁴⁰, Yvonne Spielmann⁴¹ oder besonders von Georg Christoph Tholen⁴² von Bedeutung, die jedoch hauptsächlich auf den Film und seine medialen bzw. intermedialen Eigenschaften eingehen und die Intermedialität in Fortsetzung der Intertextualität behandeln, das Theater jedoch eher als marginales Phänomen im intermedialen Wechselspiel der Künste betrachten.

Viele intermediale Studien zum Medienwechsel⁴³ werden auch von Seiten der Romanistik betrieben, die häufig das Theater mit einbeziehen, es aber zwangsläufig von einer literaturwissenschaftlichen Warte aus betrachten.⁴⁴ So ist beispielsweise auch Rajewskys literaturwissenschaftlich ausgerichtete Untersuchung zur Intermedialität⁴⁵ zwar sehr strukturiert und umfassend, marginalisiert aber das Theater als Kunstform, in der Intermedialität stattfindet.

Intermedialen Studien in der Theaterwissenschaft betreiben neben Christopher Balme⁴⁶ und Petra Maria Meyer⁴⁷ auch Kati Röttger⁴⁸ oder Stefanie Diekmann⁴⁹, wobei sich die Positionen theaterwissenschaftlicher Forschung auf dem Gebiet der Intermedialität in den letzten Jahren stetig ändern und ihren Schwerpunkt verschieben.

Christopher Balme unterscheidet in der Definition von Intermedialität zunächst zwischen technologischen und ästhetischen Einflüssen eines Mediums auf ein anderes.⁵⁰ In der

heterogener Fragmente ist das innovative Moment. Vielmehr bedeutet Fragmentarisierung die Demontage bisheriger Erzählformen und Seh- und Hörgewohnheiten und gleichzeitig die Erfindung ungewohnter Bilder, Töne und Texte.“ (Tholen, 2002, 198)

³⁸ Paech, in: Helbig, 1998, 14-30.

³⁹ Müller, in: Helbig, 1998, 31-40.

⁴⁰ Rajewsky, 2002.

⁴¹ Spielmann/Winter, 1999.

⁴² Tholen, 2002.

⁴³ Der Begriff wird beispielsweise von Rajewsky in Rückgriff auf Albersmeier und Bogner (vgl. Rajewsky, 2002, 16) und auch von Petra Maria Meyer (vgl. Meyer, 2001, 94) verwendet.

⁴⁴ Vgl. z.B. Albersmeier, 1992.

⁴⁵ Rajewskys Untersuchung zur Intermedialität ist ein Wegweiser zur begrifflichen Präzisierung (sie unterscheidet beispielsweise zwischen Trans-, Intra- und Intermedialität), hilft aber in der Suche nach der Definition des Theaters als Medium nur bedingt weiter, da eben diese Facette des Mediendiskurses von ihr ausgeklammert, und nur sehr peripher behandelt wird.

⁴⁶ Z. B. Balme 2001 - Balme / Moninger, 2004.

⁴⁷ Z.B. Meyer, in: Ahrends 1996 - Meyer, 2001.

⁴⁸ Röttger, in: Schoenmakers u.a., 2008.

⁴⁹ Diekmann, 2012.

⁵⁰ Vgl. Balme, 2001, 154 ff.

Praxis bedingen sich diese Einflüsse natürlich immer gegenseitig. Die Balmesche Definition von Intermedialität aus dem Jahre 2001, die auf die beiden Aspekte

1) „Intermedialität bezieht sich auf jede Transposition eines Stoffes oder eines Textsegments aus einem Medium in ein anderes“⁵¹, und

2) „Intermedialität ist eine besondere Form der Intertextualität“⁵²

aufbaut, bleibt, vor allem im zweiten Aspekt, im McLuhanschen Sinne vergleichsweise indifferent.

In der Filmadaptation, wie sie in den letzten Jahren auf die deutschsprachigen Bühnen kam, sind sowohl die Transposition eines Filmstoffes auf die Theaterbühne, als auch vor allem die Übernahme und Modifikation medialer Konventionen des Films im Theater vereint. Ausschlaggebend ist hierbei vor allem letzterer Aspekt, der unter anderem zum Beispiel auch von Gehse in ihrer Untersuchung zum Medien-Theater aufgezeigt wird: „Der Einfluß der elektronischen Medien besteht jedoch nicht nur in der Verwendung von Projektionen auf der Bühne, sondern auch in der Imitation medienspezifischer Techniken.“⁵³

Interessanter, weil komplexer als die technologischen Veränderungen, sind für den Intermedialitätsdiskurs natürlich die intermedialen ästhetischen Einflüsse und die Verpflanzung oder Umwandlung medialer Erzählstrukturen in die Ausdrucksmöglichkeiten eines anderen Mediums. Dieser Aspekt wird von Christopher Balme in seiner Positionierung des sowohl im allgemeinen Sprachgebrauch als auch in der Fachsprache der dazugehörigen Wissenschaften immer noch nicht eindeutig definierten Begriffs 2001 im Intermedialitätsdiskurs akzentuiert:

„Intermedialität ist gegeben, wenn versucht wird, in einem Medium die ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren.“⁵⁴

Auch wenn ich die mediale Definition des Theaters aus oben angegebenen Gründen für schwierig erachte, und in der Beschreibung der Transposition von Inhalten oder Erzählmechanismen vom Film ins Theater oder umgekehrt weiterhin von Film und Theater

⁵¹ Balme, 2001, 154.

⁵² Balme, 2001, 154.

⁵³ Gehse, 2001, 1.

⁵⁴ Balme, 2001, 154.

als zwei verwandte Kunstformen sprechen werde,⁵⁵ und ich den Fokus auch in der Begrifflichkeit auf den Adaptationsvorgang richten möchte, so kann man in diesem Zusammenhang doch aufgrund der jeder Adaptation inhärenten intermedialen Aspekte von einem intermedialen Phänomen sprechen.

Eine strenge Kategorisierung und Hierarchisierung der Künste, die ja immer nur ein Hilfsmittel der Theorie ist, das unfassbare und nicht kategorisierbare Phänomen Kunst in irgendeiner Weise zu fassen und zu beschreiben, ist als historisches und überholtes Konzept nicht mehr von praktischem Belang, und führt zur Forderung eines „wissenschaftlichen Paradigmenwechsels“⁵⁶, den Christopher Balme 2004 formuliert: „Anstelle einer Betrachtungsweise, die Fragen der medialen Spezifität⁵⁷ in den Mittelpunkt stellt, muss eine Theorie der Intermedialität formuliert werden.“⁵⁸

In der konkreten Analyse ist jedoch ein Aufzeigen der jeweiligen technischen Besonderheiten durchaus notwendig. Denn bei allen Gemeinsamkeiten und Überlappungen im stofflichen wie stilistischen Bereich besitzt eine jede der beiden Kunstformen Film und Theater seine charakteristische Erzählsprache. Deshalb ist auch bei jeder Adaptation auf der Bühne, sei es eine Inszenierung nach einer Filmvorlage oder auch - aus einem anderen Medium - nach einer literarischen Dramenvorlage, Transportarbeit nötig.

Die Schwierigkeit bei der Beschreibung intermedialer Phänomene liegt gerade in diesem Versuch einer Kategorisierung medienspezifischer Techniken, die nicht in jedem Fall ausschließlich einer Kunstform zugeordnet werden können. Im aktuellen Diskurs greifen vereinfachende Attribute medientypischer Eigenschaften wie die Prädikate *filmisch* oder *literarisch* in der Beschreibung einer charakteristischen Erzählstrategie zu kurz. Noch in

⁵⁵ Die Beiträge im Sammelband Chapple, Kattenbelt (2006) haben das Theater zum Gegenstand, was sie für die theaterbezogene Intermedialitätsdebatte besonders wertvoll macht. Thomas Kuchenbuch umreißt in der ersten Hälfte seines Beitrags „Theoretical approaches to Theatre and Film Adaptation: A History“ (Chapple, Kattenbelt, 2006, 169) die wechselseitige Beeinflussung von Film und Theater seit dem Aufkommen des Films.

⁵⁶ Balme, 2004, 14.

⁵⁷ Lessing reagierte bereits 1766 in seinem *Laokoon* auf die historischen Positionen zur medialen Spezifität im intermedialen Sinn. Lessing definiert die Poesie als Handlungen beschreibende, und die Malerei als Körper darstellende Kunst, und weist auf das Überschneiden von Erzähltechniken der jeweiligen Medien, hier am Beispiel der Malerei, hin: „Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. (...) Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.“ (Barner, 1990, 116-117). Lessing postuliert anhand der Beispiele Poesie und Malerei eine Abgrenzung der einzelnen Künste (Medien) und unternimmt gleichzeitig den Versuch, die spezifischen Darstellungsstrategien auch im jeweils anderen Medium aufzuzeigen. In seiner Argumentation „... kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein.“ (Barner, 1990, 112)

⁵⁸ Balme, 2004, 14.

den sechziger Jahren ist eine derartige Trennung der Begrifflichkeit der theoretische Konsens. Susan Sontag bemerkt dazu:

„Gibt es etwas echt «Theatermäßiges», das sich qualitativ von dem unterscheidet, was echt «filmisch» ist? Fast allenthalben herrscht die Ansicht vor, daß es einen solchen grundsätzlichen Unterschied gibt. Es ist zum Gemeinplatz der Diskussion um die Frage geworden, daß Film und Theater zwei verschiedene, ja sogar antithetische Kunstgattungen sind, deren jede ihre eigenen Maßstäbe der Bewertung und ihre eigenen Gesetze der Form hat.“⁵⁹

Dagegen fragt Jens Schröter in seinem Aufsatz zur Intermedialität beispielsweise:

„Wie kann die Übertragung eines „medienspezifischen Verfahrens“ in ein anderes Medium stattfinden, wenn das Verfahren spezifisch auf die Struktur *seines* Mediums angewiesen ist? Und wenn es übertragen werden kann, ist es schlichtweg nicht mehr für das erste Medium spezifisch, sondern mindestens für beide! Vielmehr muß man sich auch im klaren darüber sein, daß wenn sich bspw. der Film eines Verfahrens der Literatur bedienen kann und bedient, es keinen Sinn mehr hat, zu sagen, daß der Film nun 'literarisch' sei: denn schließlich ist das Verfahren jetzt ja *auch* ein filmisches Verfahren.“⁶⁰

Die bekannten grundlegenden Unterschiede zwischen einer Theateraufführung mit ihrer Dreidimensionalität, dem direkten Zuschauerrückbezug, und den leichten Live-Varianten, die jede Aufführung einzigartig machen, und einer zweidimensionalen, immer identischen Filmvorführung in einem nicht interaktiven Zuschauerzusammenhang geben den Adjektiven *filmisch* und *theatral* sehr wohl eine konkrete Aussagekraft. Schröters Argumentation zu den medienspezifischen Verfahren möchte ich dahingehend ergänzen, dass es zwar möglich ist, ein selbiges von einem Medium, also von einer Kunstform, in eine andere zu übertragen, aber letztendlich nur in Form eines Zitats, oder eines formellen Rückbezugs. Denn beispielsweise kann ein Filmschnitt aus rein technischen Gründen nicht auf das Theater übertragen werden. Er kann aber im Rückgriff auf die filmische Technik die Erzählstrategie des Theaters ästhetisch dahingehend beeinflussen, dass beispielsweise auf der Theaterbühne mit Hilfe von Lichtspots von einem Spielort zum anderen gesprungen wird, oder ein Black die Handlung unterbricht, die dann zeitverzögert wieder einsetzt. Denkbar sind hier natürlich unendlich viele Regieeinfälle, bei denen es sich aber immer um

⁵⁹ Sontag, 1968, 177.

⁶⁰ Schröter, 2006, 13.

medieninterne Möglichkeiten handelt, die in ihrer Ästhetik von einem anderen Medium beeinflusst wurden.

Der Schwerpunkt in der (theaterwissenschaftlichen) Intermedialitätsforschung hat sich während des Entstehungsprozesses der vorliegenden Arbeit ohnedies vom Diskurs der medialen Spezifität zu einer Fokussierung auf das Wortteil *inter*, also dem Bereich in und zwischen den Medien hin entwickelt. So spricht Kati Röttger von einer „in den Intermedialitätsbegriff eingeschlossene[n] *Dynamik* der medialen Transformation oder Transmission, die *in und zwischen* Medien stattfindet.“⁶¹ Auch Tholen betitelt beispielsweise ein Kapitel in seiner kulturphilosophischen Abhandlung mit „Dazwischen – Der Ort der Medien“⁶².

Man kann insofern vom Theater als der intermedialen Kunstform schlechthin sprechen, als Theater immer unter Einbeziehung einer Vielzahl vermittelnder Medien / Kunstformen entsteht, und sich in ihrem Zusammenspiel gewissermaßen zwischen den in die Inszenierung integrierten Medien ereignet.

⁶¹ Röttger, 2008, 117.

⁶² Tholen, 2002, 169.

III Einfluss des Theaters auf den zeitgenössischen Film

Die Erforschung des Theaterraums mit der Filmkamera⁶³ in Form der Dramenverfilmung gehört zu den ältesten Formen intermedialer Transportarbeit in der Darstellenden Kunst. In der Dramenverfilmung stellt sich die Filmkamera der Herausforderung, den im Text der jeweiligen Dramenvorlagen implizierten architektonisch beschränkten Theaterraum in einen geeigneten visuellen Rahmen zu setzen, der durch die Filmkamera transportiert wird, und dabei zugleich einen überzeugenden Umgang mit einigen theatralen Parametern zu finden, wie z.B. gegebenenfalls eine zeitgemäße Entsprechung einer antiquierten Bühnensprache.

Um begriffliche Missverständnisse zu vermeiden und nicht unnötig weit für eine definitorische Eingrenzung des umfassenden Begriffs Film ausholen zu müssen, greife ich an dieser Stelle - in Entsprechung und Gegenüberstellung zur Bühnenszenierung - die (für meine Betrachtung relevante) Bezeichnung *Filminszenierung* auf, die das auf Darstellerischem Spiel beruhende, auf einen Datenträger aufgenommene und - auf einen Vorführschirm projiziert - zur Vorführung vor Publikum bestimmte Filmdrama meint. Ausgeschlossen in Bezug auf meine Untersuchung sind im Begriff *Film* dementsprechend der reine Dokumentarfilm, der Kunstfilm ohne darstellerisches Spiel, oder die Filmprojektion als rein technischer Vorgang.

III. 1 Verfilmte Dramen

Auch wenn die bewegten Bilder in ihrer gut hundertjährigen Geschichte⁶⁴ längst das Laufen gelernt haben, ganz konnten sie, und mit ihnen die Filmschaffenden, sich nie vom Theater lösen. Ja, für darstellende Künstler besteht der Widerspruch zwischen den Medien Film und Theater gar nicht in dem Maße, wie ihn die Theatertheorie bisweilen heraufbeschwört. Eine frühe Stellungnahme hierzu findet man beispielsweise bei Eisenstein, der zwar im Zusammenhang mit dem russischen Formalismus die medialen Unterschiede zwischen Film und Theater herausgestellt, jedoch als Praktiker zugleich um

⁶³ Vgl. Einleitung, S. 12.

⁶⁴ Als Geburtsstunde des Kinos gilt die erste bezahlte Vorführung von Bildern des Kinematographen von Louis Lumière im indischen Salon des Grand Café in Paris am 28. Dezember 1895. (Vgl. Bazin, 2004, 206)

die ergänzende Bereicherung durch die Arbeit im jeweils anderen Medium weiß: „Wenn ich nicht im Theater gearbeitet hätte, würde ich die filmische Montage nicht beherrschen. Faktisch wird das Theatermaterial genauso montiert wie im Film.“⁶⁵

Welch großen Einfluss das Theater auch heute noch auf den (Kino-)Film hat, und wie sehr die Filmemacher dem Theater verbunden sind, zeigt sich in dem Umstand, dass oft genug keine Trennlinie zwischen den diversen Künstlern, die in jedem der beiden Medien zu Hause sind, gezogen werden kann. Prominente Beispiele hierfür sind etwa Charles Chaplin oder Buster Keaton, deren Filme aus dem Varieté und dem Zirkus heraus entstanden und von deren Elementen entscheidend geprägt sind. Auch zeitgenössische Filmschaffende vereinen Film und Theater in ihrem Werk, wie Peter Greenaway, der mit *Das Wunder von Mâcon* eine Barockparabel von der Welt als Bühne auf die Leinwand bringt, oder Woody Allen, dessen Werk sich aus Theaterstücken wie Filmen zusammensetzt und häufig, wie unter anderem in *Geliebte Aphrodite*, Elemente beider Medien miteinander vereint.

Im Gegensatz zur formalen Orientierung der ersten Filme an der Guckkasten-Präsentations-Form des Theaters⁶⁶ liegt die Herausforderung an die Filmregisseure bei der Verfilmung von Dramenvorlagen heute natürlich in der Transposition des für die Bühne produzierten Textes in die filmische Sprache der Leinwand mit Hilfe der neuesten Filmtechniken.

⁶⁵ Eisenstein, bisher unveröffentlichte Vorlesungen zur Regie. Zitiert nach Schlegel (Schriften I, 7-30), 1974, 23.

⁶⁶ Méliès experimentiert als einer der ersten Filmkünstler Ende des 19. Jahrhunderts neben den Rückgriffen auf die gewohnte Theatertradition mit diesen neuen Techniken, wobei sich der Einfluss des Theaters auf technischer Ebene verständlicherweise noch deutlich bemerkbar macht:

„Méliès’ berühmteste Filme sind phantastische und skurrile Märchenspiele, die sich einer ausgeklügelten Tricktechnik bedienen. Durch Zufall entdeckte er 1898 die Doppelbelichtung, als sich der Filmstreifen einmal in seiner Kamera verklemmte; er experimentierte mit den Möglichkeiten der Blende und des Zeiträffers. Die meisten Tricks, mit denen Méliès’ Filme brillieren, stammen jedoch von der Illusionsbühne: ausgiebig wird in ihnen mit Fallklappen, Attrappen und unsichtbaren Seilen operiert, an denen Figurantinnen durch die Luft »schweben.«“ (Gregor/Patalas, 1973, 16).

In der Übernahme der aus dem Theater gewohnten Perspektive manifestiert sich in diesen frühen Filmen der noch sehr starke Einfluss des - aufgrund von größerer Aktualität, Popularität und wirtschaftlicher Effizienz - stärkeren Mediums, unter dem sich so nach den ersten Spielereien mit der Aufnahmetechnik des neuen Mediums Film in Méliès’ Studio Montreuil (vgl. Toeplitz, 1973, 23) die ersten auf der Darstellungskunst basierenden Filminszenierungen entwickelten:

„Fast immer fotografiert in ihnen [eigene Anm.: den Filmen Méliès’] die Kamera ein starr und theaterhaft in gleich bleibender Distanz sich vollziehendes Geschehen. Méliès machte den Film, der bei Lumière noch ein offenes Auge auf die Welt gewesen war, zu einer Guckkastenbühne der Illusionen; andererseits war er in der Geschichte des Films der erste, der eine Technik der filmischen Inszenierung, der *mise-en-scène*, entwickelte. In bewußter Opposition zu Lumière annoncierte Méliès ab 1897 seine Filme als »reproduzierte Theaterstücke, die sich von den bisher üblichen kinematographischen Aufnahmen unterscheiden.«“ (Gregor/Patalas, 1973, 19).

Nach der Blütezeit der Shakespeare-Verfilmungen des 20. Jahrhunderts, von Schabert in ihrem Handbuch als „»klassische« Epoche“⁶⁷ zusammengefasst, in der eine Reihe von Verfilmungen von Olivier bis Kurosawa⁶⁸ hauptsächlich in den 1940er bis 1960er Jahren entstehen, übt die Umsetzung von Shakespeares Dramenvorlagen auf der Leinwand auf Filmregisseure (die meist zugleich Theaterregisseure sind) immer noch eine ungebrochene Anziehungskraft aus. Diese Faszination ist wohl hauptsächlich durch den Aspekt der Neuinterpretation durch das Kameraauge zu erklären, das in so theateruntypischer und - unmöglicher Art in der Lage ist, die Psychologie der Figuren zu durchdringen und strukturierende Erzählstränge in seiner nonverbalen Mobilität neu zu knüpfen.

III.1.1 Das Shakespearesche Drama als Schnittstelle zwischen Film und Theater

Bei aller Dramenvielfalt, die dem europäischen Film als Adaptationsvorlage zur Verfügung steht, offenbaren sich vor allem Shakespeares Werke als Schnittstelle der beiden Medien Theater und Film, und seine Dramen scheinen heutzutage wie geschaffen für den Film: zur Verfilmung werden, was Theatervorlagen betrifft, vorzugsweise Shakespeares Werke herangezogen. Dabei resultieren diese aus einer historisch verwurzelten, sehr spezifischen Dramaturgie des elisabethanischen Theaters, gekennzeichnet durch abwechslungsreiche Szenenwechsel, Kombination von Tragödie- bzw. Komödieelementen innerhalb eines Stückes, und Raum für Improvisation innerhalb seiner strengen Struktur. Die ausgeprägte Zeitbezogenheit des frühen elisabethanischen Theaters, die sich unter vielem anderem beispielsweise in den Anspielungen seiner *Jigs*⁶⁹

⁶⁷ Schabert, 2000, 821.

⁶⁸ Gemeint sind hier Laurence Oliviers Inszenierungen *König Heinrich V* (1944), *Hamlet* (1948), *Richard III* (1955); Orson Welles *Macbeth* (1948), sein *Othello* (1952), und sein *Chimes at Midnight* (1965/66), „ein Kondensat aus der Haupttetralogie der Geschichtsdramen“ (Schabert, 2000, 823); Joseph L. Mankiewiczs *Julius Caesar* (1952); Renato Castellanis *Romeo und Julia* (1954); Grigori Kosintsevs *Hamlet* (1964) und *König Lear* (1970); sowie Akira Kurosawas *Macbeth*-Version *Kumonosu-Jo* (Das Schloss im Spinnwebwald, 1957) und seiner späteren Auseinandersetzung mit dem *König Lear*-Stoff in *Ran* (1984) (Vgl. Schabert, 2000, 821-825).

⁶⁹ „Besondere Attraktionen boten [im elisabethanischen Theater; eigene Anm.] die »Jigs«. Das waren kurze, zumeist derb obszöne, gesungene und getanzte Clownsszenen, mit denen gelegentlich auf Tagesaktualitäten angespielt wurde. Die »Jigs« wurden jeweils am Ende eines Stückes aufgeführt, eine Art satyrhaftes Nachspiel. (...) Die berühmtesten Komiker der Zeit zeigten in diesen Auftritten ihre brilliantesten Nummern.“ (Brauneck, 1996 (Bd. 2), 579)

und in den zeitgenössischen Kostümen⁷⁰ manifestiert, geht in Shakespeares Theater einher mit einer Überhöhung des Inhalts in eine über die Epoche hinausreichende Allgemeingültigkeit, die im Medium Film heutzutage anscheinend ihre Entsprechung gefunden hat.

Abgesehen von seinem Erfolg als Dramenvorlage für Verfilmungen⁷¹ spiegelt sich die anhaltende Aktualität von Shakespeares Werk in den Theaterspielplänen der deutschsprachigen Bühnen wider: allein seit 1997 steht Shakespeare auf Platz eins der meistgespielten Autoren einer jeden Spielzeit. Dabei überragt er, bezogen auf die in *Wer spielte was?* statistisch erfassten Inszenierungen des gesamtdeutschsprachigen Raums, die anderen Autoren bei weitem sowohl in der Aufführungszahl, als auch in der Zahl der Inszenierungen. So heben sich zum Beispiel die 146 Shakespeareinszenierungen mit 2156 Aufführungen der Spielzeit 2004/05 gegen Schiller auf Platz zwei mit 111 Inszenierungen und 1517 Aufführungen deutlich ab.⁷²

An Shakespeares Werk lässt sich der im Wesentlichen multimediale Charakter des Theaters besonders gut nachvollziehen. Ina Schabert stellt in ihrem *Shakespeare-Handbuch*⁷³ eben diese Eigenschaften von Shakespeares flexiblem Erzählstil heraus:

„Shakespeares Stücke waren für eine Verfilmung seit jeher geeigneter als die Dramen anderer »Bühnenklassiker«. Ihre szenische Dramaturgie, ihre an plurimedialen Darstellungsformen orientierte Ereignisstruktur, die häufigen Schauplatzwechsel und

⁷⁰ „Im Vergleich zu den öffentlichen und privaten Bühnen waren die Theaterraufführungen am Hofe, die der Master of the Revels ausgesucht hatte und die ihm zur Begutachtung vorgeführt wurden, durchweg prunkvoller ausgestattet. Das galt insbesondere für die Kostüme. Diese waren im Stil der Zeit und aus kostbaren Materialien gearbeitet.“ (Brauneck, 1996 (Bd. 2), 578). Im Gegensatz zur anzunehmenden Kargheit des elisabethanischen Bühnenbildes galt das „Prinzip des emblematischen Hinweises (...) nur begrenzt für die Kostüme. Hier erwartete man eine reale, möglichst opulente Ausrüstung, deren Qualität die Zuschauer aus unmittelbarer Nähe beurteilen und mit dem in der zeitgenössischen Gesellschaft Üblichen vergleichen konnten. (...) Ausgangsbasis für jede Kostümausstattung war vom Mittelalter bis ins 18. Jh. die zeitgenössische Mode.“ (Schabert, 2000, 101). Die Darstellung der Figuren war also über das Kostüm eng mit der Lebensrealität verbunden: „Gelegentlich liehen hohe Standespersonen eigene Kleidungsstücke an die Schauspieler aus. Die Bühnenkostüme waren so gestaltet, daß ihre Träger in ihrer Rollenfunktion sogleich erkannt wurden.“ (Brauneck, 1996 (Bd. 2), 578)

⁷¹ Von Peter Brooks *König Lear* (1970) und Roman Polanskis *Macbeth* (1971) erstreckt sich der filmische Shakespeare-Kosmos über Franco Zeffirellis *Der Widerspenstigen Zähmung* (1966), *Romeo und Julia* (1968) und *Hamlet* (1990) bis zu jüngeren Adaptationen wie Peter Greenaways *Tempest*-Version von 1991, und Kenneth Branaghs diverse Shakespeare-Verfilmungen (Branaghs Dramenverfilmungen in chronologischer Reihenfolge: *König Heinrich V* (*Henry V*, 1989), *Viel Lärm um Nichts* (*Much Ado About Nothing*, 1993), *Hamlet* (1996), *Verlorene Liebesmüh* (*Love's Labour's Lost*, 2000) und *Wie es Euch gefällt* (*As You Like It*, 2006). Zudem spielte er in der Filminszenierung *Othello* unter der Regie von Oliver Parker den Jago.) bis hin zu Baz Luhrmanns *Romeo und Julia* von 1996 (Vgl. Schabert, 2000, 825-829).

⁷² Vgl. die Werkstatistik „Wer spielte was?“, 2004/05, 268.

⁷³ Schabert, 2000.

Zeitsprünge, die Herstellung von »psychologischen Räumen« und komplexen Beobachtungsperspektiven: all diese Eigenschaften bestimmen die besondere Affinität der Shakespeareschen Formensprache zu filmischen Darstellungsweisen.“⁷⁴

Für das Regietheater eröffnen Shakespeares Charaktere neue Interpretationsweisen, bietet Shakespeares Dramaturgie Möglichkeiten zur Verschachtelung und teilweisen Umstellung von Szenen, lassen die schnellen und häufigen Szenenwechsel der Filmregie Raum für innovative Spiel- und Gestaltungsmöglichkeiten, da die Kamera subtilere, auch nonverbale Charakterisierungsmerkmale setzen kann.

„Im Gegensatz zum klassischen französischen Theater, dem es darauf ankommt, sich auf das Wesentliche zu beschränken, und das sich einem strengen Reglement unterwirft, legt es das Theater Shakespeares geradezu darauf an, sämtliche Konventionen des Theaters zu sprengen. So betrachtet kann Shakespeare tatsächlich als eine Art Visionär des Mediums Film aufgefaßt werden. Im Übrigen ist sein Stück Heinrich V. bereits so aufgebaut, daß sich der Vergleich mit bestimmten Schnittechniken des Films – in der Weise, wie manche Szenen aufeinander folgen – geradezu aufdrängt.“⁷⁵

Im Folgenden sollen nun ausgewählte Beispiele moderner Dramenverfilmung nach Shakespeares Vorlage veranschaulichen, mit welcher Intensität sich heute die Kunstformen Film und Theater an ihren Schnittstellen durchdringen, und inwieweit der heutige Film theatrale Erzähltechniken in sich aufnimmt, wie das Theater seinerseits die Erzähltechniken des Films und der Neuen Medien in seine Bühneninszenierungen integriert.

⁷⁴ Schabert, 2000, 814.

⁷⁵ Lefèvre, 1980, 94

III.1.2 Die theater- und filmreferenzielle Metaebene exemplarischer Dramenadaptationen

In der Analyse des Transports von dramatischen Shakespeare-Vorlagen in eine filmische Dramenadaptation konzentriere ich mich auf folgende Punkte:

- 1) der Zeitbezug der jeweiligen Filminszenierung,
- 2) die jeweiligen Theaterrückbezüge, und
- 3) die Veränderungen im Erzählrhythmus im Vergleich zur Vorlage.

Ergänzend zum Hauptkapitel meiner Untersuchung soll dieser erste Teil zur Dramenadaptation im Film den Bogen von der theaterzentrierten Perspektive zum umgekehrten Phänomen der Dramenverfilmung spannen, und erläutern, wie der intermediale Transport von einer Kunstform in die andere in der Umkehrung der Filmadaptation auf der Theaterbühne funktioniert. Unterstrichen wird durch diese Gegenüberstellung der Aspekt der Übernahme medienspezifischer Erzähltechniken in einer wie auch immer gearteten Adaptation, und soll vor allem die Unabhängigkeit theatraler Intermedialität vom Einsatz moderner Medien auf der Theaterbühne betonen.

Gemäß der Erläuterungen in Kapitel II.1 integriert das Medium Film, sobald es eine Theatersituation zitiert, dieselbe in sich und entzieht ihr seine medialen Eigenschaften wie Proxemik im dreidimensionalen Raum, unmittelbare Kommunikation zwischen Bühne und Publikum, Materialität, etc., wenn auch das Zitat als solches erkennbar bleibt. Nachdem in der Dramenverfilmung also keine Koexistenz von Medien, bzw. Kunstformen besteht, wie es in einer Bühneninszenierung immer der Fall ist (auf der Bühne kann der physische Vorgang der Projektion nicht seiner hauptsächlich medialen Eigenschaft wie der Zweidimensionalität und seiner Abgeschlossenheit als fertiges Kunstwerk oder Bestandteil eines Kunstwerks beraubt werden, da auf materieller Ebene ein jedes in die Theateraufführung integrierte Medium als solches bestehen bleibt), kann sich die Analyse ohne Ablenkung auf die Erzählmechanismen konzentrieren. Somit ist dieser Ausblick auf die Dramenverfilmung ein erster Schritt in meiner Herangehensweise an die Analyse der Filmadaptation auf der Bühne, in die sehr wohl filmische Erzählmechanismen, Zitate, Allusionen oder Ähnliches integriert werden können, ohne dass das Medium Film in materieller Form in der Theaterinszenierung präsent ist.

Der metatheatrale Diskurs im Prolog zu *König Heinrich V* bietet eine so direkte theaterreferenzielle Vorlage, dass für eine Verfilmung eine eindeutige erzähltechnische Stellungnahme nötig ist. Die Gegenüberstellung zweier zeitlich weit auseinander liegender Interpretationen, die Verfilmung von Laurence Olivier aus dem Jahre 1944, und die von Kenneth Branagh von 1999, zeigt sehr unterschiedliche Herangehensweisen, die eine jede in ihrer Zeit verwurzelt ist.

Oliviers Adaptation spielt den Diskurs voll aus, indem sie das Theaterzitat zum bestimmenden Stilmittel macht, und nebenher ein Film über das elisabethanische Theater geworden ist.

In Branaghs Umsetzung hat der Prolog dagegen die Funktion, das Dramengeschehen, das ohne jedes weitere Theaterzitat erzählt wird, formal zu rahmen, wobei der Chorus als Erzähler aus der heutigen Zeit in das historische Dramengeschehen eingewoben ist.

Baz Luhrmanns Verfilmung von *Romeo und Julia* (1996), als sehr populäre Dramenverfilmung der 90er Jahre, vereint zum Beispiel die Beibehaltung der Theatersprache mit Elementen aus Video- und Fernsehästhetik. Die Vorlage bietet keinen metatheatralen Aspekt wie in den anderen beiden Beispielen, und dennoch lassen sich eine Reihe starker Theaterrückbezüge aufzeigen, die geschickt in die formal ausgesprochen untheatral angelegte Verfilmung integriert worden sind.

a) Bezug der Dramenadaptation zu ihrer jeweiligen Zeit

Laurence Olivier

Laurence Olivier stellt in seiner Filminszenierung *König Heinrich V* über die starke Theatersemantik in der Rahmenstruktur eine Distanz zum belasteten Zeitkontext des ausgehenden 2. Weltkriegs her: gezeigt wird nicht Shakespeares Stück, sondern eine historisierende Aufführung des Dramas durch den Blick des Mediums Film in den 40er Jahren auf das elisabethanische Zeitalter. Dadurch gewinnt Olivier bei aller patriotischen und teilweise expressionistisch-pathetischen Beschwörung des britischen Kampfgeistes

erzählerische Distanz zum Inhalt des Dramas, wenn sich auch die Zeichen der Zeit unschwer zu erkennen geben:

„Sein patriotischer Gehalt machte das Stück schon immer in politischen Krisenzeiten für die englische Bühne besonders attraktiv; auch die Verfilmung L. OLIVIERS aus dem Jahre 1944 – im Vorspann den »Commandos and Airborne Troops of Great Britain« gewidmet⁷⁶ – zeigt Henry als große nationale Führerfigur und betont, unter Streichung vieler kritischer Szenen, die Notwendigkeit nationaler Einheit angesichts äußerer Bedrohung.“⁷⁷

Oliviers Heinrich ist ein strahlender, unverwundbarer König, der äußerlich unbefleckt von irdischen Taten durch den Film wandelt und in seiner Unantastbarkeit tatsächlich der Phantasie des Zuschauers entsprungen zu sein scheint.



Abb.1: Modellansicht (Olivier, DVD 2003: 0h02'14'')

Eine lange einleitende Kamerafahrt über das detailreiche historische Stadtbild Londons im Modell⁷⁸ in das Globe-Theatre hinein eröffnet zusammen mit der langen theaterreferenziellen Exposition⁷⁹ eine sehr gehaltvolle theaterhistorische Metaebene, die

⁷⁶ Vgl. 1/1, in Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: L. Olivier)“, Anhang S. 294.

⁷⁷ Schabert, 2000, 375.

⁷⁸ „nach VISSCHERS berühmter Ansicht“ (Schabert, 2000, 821), Vgl. Abb. 1: „Modellansicht“.

⁷⁹ Vgl. Szenen 2-5, Szenenprotokoll „Shakespeare, *Heinrich V* (R: L. Olivier)“, Anhang S. 294.

mit der in die Kamera flatternden Ankündigung der Theateraufführung beginnt und durch einen entsprechenden Papierzettel, auf dem der Abspann erscheint, endet.

Die verblüffende Kamerafahrt und die theaterbauliche Rekonstruktion einer historischen Theateraufführung mit seinem Publikum, die ganze Aufführungssituation in detailgetreuer Ausstattung, wie auch die märchenhafte Ästhetik der Filmrealität spiegeln jedoch bei aller distanzschaffenden Historisierung zugleich die zeitgenössische Tendenz zu historischer Verklärung wider, die ihren Ausdruck unter anderem in der starken Stilisierung der Filmrealität⁸⁰ findet und dem ästhetischen Bedürfnis der Zeit entspricht:

“The use of these pictures as a basis of set design gives the film a spatial delicacy and visual charm which justifies their own artistic validity. Yet, at the same time, the pictorial stylization moves the film close to the realm of the fairytale, whose brightly coloured glamour and spectacle was highly appropriate for the aesthetic appetite of the time.”⁸¹

Der expressionistische Schauspielstil, die für das heutige Auge ungewohnt langen Kameraeinstellungen, und die für eine Verfilmung auffallend lang ausgespielten Szenen sind weitere Facetten der 40er-Jahre-Stils des Films. Diese Eigenschaften zeugen bei allem Geschick im Umgang mit den filmischen Techniken im Vergleich zu modernen Verfilmungen noch von einer ausgeprägten Orientierung am theatralen Erzählrhythmus.

In dokumentarischer Manier ist die Kamera in Oliviers Film vor allem fasziniert von ihrer medienspezifischen Kapazität, einen Blick hinter die historische Theaterbühne werfen zu können. Die Kamera begleitet die Figuren vornehmlich im ersten Teil während der Theateraufführung: wie ein zufälliger Beobachter spürt sie zum Beispiel Laurence Olivier als König-Heinrich-Darsteller inmitten der anderen auf- und abtretenden Darsteller in einer typischen Backstage-Situation hinter der Bühne des Globe Theatres auf, und rückt den sehr intimen Moment kurz vor dem Bühnenauftritt ins Zentrum der Aufmerksamkeit⁸²: das leichte Räuspern und das Aufbauen der Körperspannung, um dem Darsteller dann auf die Bühne zu folgen und ihn schließlich vom Zuschauerraum aus zu filmen.⁸³

⁸⁰ „The film’s designers copied the stylized pictorial and decorative qualities of architecture and landscape found in *Les Très Riches Heures [du duc de Berry]*” (Silviria, 1985, 76. Vgl. auch Auszüge des Manuskript-Faksimile in: Cazelles / Rathofer, 1988 oder *Die Très Riches Heures*, 1973).

⁸¹ Davies, 1988, 27.

⁸² Vgl. Einstellung 3/5/5,3 in: Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R.: L. Olivier)“, Anhang S. 294.

⁸³ Vgl. Einstellung 3/5/5,7, in: Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R.: L. Olivier)“, Anhang S. 294.

Oliviers Filminszenierung setzt sich auf struktureller Ebene mit dem Filmrealismus seiner Zeit auseinander, und schafft mit diesem selbstreflexiven Mechanismus eine mediale Metaebene: indem er im Nebeneinander der künstlerischen und durchaus nicht naturalistischen Filmkulissen und der realistischeren Schlachtszene den Filmrealismus thematisiert, und der artifiziellen aber detailgetreu rekonstruierten Bühnenwelt ästhetisch gegenüberstellt, vermeidet er eine durchgehend realistische Darstellungsweise:

„Indem er aus dem Theater Kino machte, indem er das Spiel und die Theaterkonventionen von vornherein zeigt und nicht versteckt, hat er die Hypothek des Realismus abgelöst, der zur Illusion des Theaters im Widerspruch steht. Waren diese psychologischen Voraussetzungen einmal geschaffen und die Zuschauer als Komplizen gewonnen, konnte sich Laurence Olivier sowohl eine Stilisierung des Dekors erlauben als auch den Realismus der Schlacht von Azincourt“⁸⁴.

Über einen einfachen Schnitt kehrt die Erzählung am Ende des Films aus der Vermählungsszene in Troyes in Champagne (7/26), auf die Theaterbühne zurück: man sieht zunächst Heinrich mit seiner Braut von der Kamera weg auf die Rückwand des Saales zugehen (7/26/26,2), aus der schrägen Draufsicht in der Totalen wechselt die Kameraeinstellung im darauffolgenden Bild zur Nahaufnahme von Heinrich, der sich der Kamera zuwendet und wieder das Theaterkostüm trägt (7/26/26,3). Die Kamera schwenkt zum Brautdarsteller, und zoomt dann in 7/26/26,4 zurück in die Totale, in der sich der Zuschauer im Globe Theatre wiederfindet. Der Umbruch in der direkten Gegenüberstellung von Film-Kostüm und Theater-Maske entgeht dem Zuschauer zunächst, erst auf den zweiten Blick ordnet er Kostüm und Maske wieder in den jeweiligen Kontext ein.⁸⁵

⁸⁴ Bazin, 2004, 175.

⁸⁵ Vgl. dazu Abb. 2: „Hochzeitstableau I“ und Abb. 3: „Hochzeitstableau II“.



Abb. 2: Hochzeitstableau I (Olivier, DVD 2003: 2h11'53'')



Abb.3: Hochzeitstableau II (Olivier, DVD 2003: 2h12'40'')

Olivier gelingt damit sowohl eine Abgrenzung der beiden Medien Film und Theater durch die deutliche ästhetische Trennung in der Gegenüberstellung von Theaterzitat und filmisch-epischer Erzählung, als auch durch die Synthese der beiden Medien. Dabei verflechten sich film- und theaterreferenzielle Ebenen nicht nur in der fortdauernden Präsenz des Theater-Chorus auch während der filmischen Szenen außerhalb des Globe, sondern zusätzlich und wesentlich subtiler auch auf akustischer Ebene:

„The musical connection is especially complex, because while music accompanies both the action within the Globe theatre and the action in time and space outside it, its distinctive orchestral and choral textures make clear the division between theatrical and cinematic music. Cinematic music is used to give atmosphere to dialogue or action and is an overlay to the structured action of the scene. Theatrical music, on the other hand, is part of the scene's intrinsic structure and reality. (...) Theatrical music is produced (and seen to be produced) by the theatre musicians who are part of the Globe theatre company.”⁸⁶

Kenneth Branagh

Der inhaltliche und formale Ansatz von Branaghs Interpretation aus dem Jahre 1989 entspricht dagegen in seiner Ästhetik ganz dem Zeitgeist der 80-90er Jahre.⁸⁷ Die Kamera dringt mit ihrem Blick mitten in das Geschehen ein und zieht den Zuschauer unweigerlich mit. Sie bewegt sich wie selbstverständlich zwischen den Figuren, springt in Dialogen im Schuss – Gegenschussverfahren im Sekundentakt zwischen den Beteiligten hin und her, und manövriert in schwierigen Fahrten durch die Szenerie.

Die Schlacht bei Agincourt ist im wahrsten Sinne des Wortes eine Schlamm Schlacht, in der in Nahaufnahmen tote Körper in den spritzenden Matsch fallen, Pferdehufe im Schlamm versinken, sich das Blut der Gefallenen – das realistischerweise in all dem Grau der Schlacht gar nicht so deutlich zu sehen ist - mit dem Regen mischt. Auch die über den ganzen Film hindurch gegenüber der Dramenvorlage deutlicher herausgearbeiteten Aspekte der gravierenden gesellschaftlichen Probleme unter Heinrich V kommen in den eingeflochtenen Bildern der Plünderer Rym und Pistol, die unter der Schlacht noch den

⁸⁶ Davies, 1988, 33.

⁸⁷ Wobei ihm mit seiner neuen Art zu arbeiten eine gelungene Union von Shakespeares Theater und Film gelingt: “He revitalized the genre and moved it in new directions. Branagh set out to make an intelligent, popular synthesis of Stratford and Hollywood and succeeded” (Crowl, 2006, 17).

Gefallenen die Börse abschneiden, und dabei zum Teil ihr eigenes Leben lassen, zum Ausdruck.⁸⁸

Der eindrucksvolle Longshot mit einer Dauer von 3:49 Minuten am Ende der Schlacht zum Lobgesang „Non nobis domine“⁸⁹ fügt sich in die stilistische Eigenart des Regisseurs, der durch eine ausgefeilte Ensembleführung das volle Repertoire der Kamerakunst nutzen kann.⁹⁰

Zugleich dynamisiert die Kamera die Erzählung aber auch mit extrem kurzen Einstellungen, die teilweise nur Ausschnitte aus der Bewegung der Figur zeigen.⁹¹ Samuel Crowl fasst diesen aktiven Part der Kamera in seinem Interview mit Kenneth Branagh zusammen:

„One of your signatures as a film director is the use of active, aggressive, romantic camera movements. You like to use the steadicam and the crane and to devise complicated shots that involve the concentrated efforts of cast and crew.“⁹²

Das Erfassen der Shakespeareschen Dramenvorlage durch den mittlerweile auch dem Rezipienten vertrauten Blick durch die Kamera entspricht unseren Sehgewohnheiten. Die Interpretation ist hierbei häufig maßgeblich von den ästhetischen Gepflogenheiten der

⁸⁸ Die gesellschaftlichen Probleme ergänzen politische Auseinandersetzungen, deren Thematisierung Shakespeare unter anderem in einer Märchenmotiv-Variation angelegt hat. Im klassischen Grimmschen Märchen fragt der König den des Verbrechens überführten, arglosen Gegenspieler nach dem angemessenen Strafmaß eines angeblich erfundenen Falles, und lässt ihn dadurch das Urteil im eigenen Fall sprechen (vgl. z.B. Lüthi, 2005, 45). Branagh behält dieses Motiv in der Verräterszene (II/8, Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: K. Branagh)“, Anhang S. 289) bei und festigt so das Bild vom zersplitterten, instabilen England, dessen König und Anführer Heinrich V. zu sein versucht.

⁸⁹ Szene 7/21, Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: K. Branagh)“, Anhang S. 292: in einer einzigen langen Choreographie mit Kamera und Schauspielern, die eindringlichen, den Zuschauer in Schlachtfeld hineinziehenden Bilder in der Dynamik kontrastierend, gelingt Branagh die Darstellung der Ruhe und Erschöpfung nach der Schlacht.

⁹⁰ Vgl. Crowl: „Branagh loves to use the full repertory of technical devices available for handling the camera: tracking shots, dollies, zooms, steadicams, cranes. Because he trusts the actors, he is fond of shooting in long takes with the camera maneuvering in and around the characters“ (Crowl, 2006, 15-16).

⁹¹ Vgl. Szene 3/4.III, in der kaum eine Einstellung länger ist als 4 Sekunden. Der kamerabasierte Erzählrhythmus lässt sich hier gut nachvollziehen: die Schrecksekunde nach dem Öffnen des düpierenden französischen Geschenks in Abfolge 4,58-4,61 wird in Hintereinanderschaltung der Reaktion der anwesenden Personen im Sekundentakt vervielfältigt und gewinnt somit an Eindrucksstärke. Henry hebt sodann in 4,62 zu seiner wortgewandten, mit Einblendungen von Exeter und Montjoy unterbrochenen Antwort an, die er mit einer körperlichen Offensive in 4,68 – er erhebt sich vom Thron und geht auf Montjoy zu – unterstreicht. Dieser verbale und physische Angriff (4,65-4,70) wird verstärkt durch das gleichzeitige Erheben des Hofstaats, und über den schnellen Rhythmus der Einstellungen von anfangs 2 Sekunden auf schließlich einer Sekunde Dauer zu einer schnellen und kräftigen Angriffsbewegung beschleunigt und zusammengefasst.

⁹² Crowl, 2006, 176.

Hollywood-Genres geprägt.⁹³ Branaghs Shakespeareverfilmungen greifen also auf eben jenes filmische Gedächtnis zurück, das zunehmend den kulturellen Hintergrund von Theater- und Filmschaffenden bildet.

Im Kontrast zu Oliviers *König Heinrich V* - Verfilmung, die sehr stark vom Theaterrückbezug im Film geprägt ist, und sich ansonsten auf den Expressionismus der Filmrealität verlässt, taucht der Zuschauer bei Branagh unter der Geleitung des Chorus ganz in den Filmrealismus ein, der an einigen wenigen Stellen über die Figur des Chorus sehr subtil unterbrochen wird, um auf den im Prolog, dem einzigen Theaterrückbezug, ganz explizit angesprochenen aktuellen Mediendiskurs zu rekurrieren.⁹⁴

Der Fokus von Branaghs Interpretation liegt auf dem Ausbau des psychologischen Charakterbildes des Protagonisten und seiner Wandlung vom lebenslustigen unbeschwerten Prinzen zum machtgierigen, kriegstreibenden jungen König, dessen psychologische Auslegung in der Vorlage so nicht angelegt ist.⁹⁵ Folgerichtig bildet die Herausarbeitung der gravierenden gesellschaftlichen Probleme Englands anhand der Nebenfiguren einen weiteren inhaltlichen Schwerpunkt. Branaghs Heinrich ist im Gegensatz zur reinen Lichtgestalt in Oliviers Interpretation fest mit seinem Land, seinen Leuten und der Realität verbunden, was sich im Grad seiner Verschmutzung im Lauf des Filmes, und vor allem im Kontrast zu den in warmes Licht getauchten Rückblenden in seine Jugend ausdrückt. Von Blut und Schlamm besudelt fällt dieser König beim Versuch sich zu erheben vor Erschöpfung mit dem Gesicht voran in den Dreck, als er vom siegreichen Ausgang der Schlacht erfährt.

⁹³ „Crowl: (...) you and your contemporaries – Richard Loncraine and Baz Luhrmann, for example – embrace and exploit and play with Hollywood genres. Are you self-conscious about that?

Branagh: Um. No. I think it's an honest expression of what has become the sum of your influences and, you know, your upbringing. My upbringing was not filled with the experiences of live theatre but was filled with watching films, watching films on television, watching television.” (Crowl, 2006, 170)

⁹⁴ Vgl. Punkt III.1.2.2

⁹⁵ Dennoch beruht die Ausarbeitung von Heinrichs Charakter auf der dramatischen Vorlage in *König Heinrich IV* von Shakespeare: der synthetisierte rückblickende Einschub des Trinkgelages des jungen Prinzen mit seinen Gefolgsleuten Falstaff und Bardolph in 4/14/14.II ist eine Teilszene aus *König Heinrich IV* (Teil I / II,4), in der die Vorgeschichte von Prinz Heinrich und das Verhältnis zu seinen Gefolgsleuten zum Ausdruck kommt. Branagh hat diese Vorgeschichte zur plastischen Ausschmückung von Heinrichs psychologischer Entwicklung für das Publikum in seinen Film eingebaut, ohne beim Publikum Vorkenntnisse voraussetzen zu müssen, wie er selbst ausführt: „I assumed no previous knowledge of the other plays on the part of the wide audience I wished to reach and had resolved to insert a flashback scene which would give the film more emotional weight. I sourced the *Henry IV* plays and constructed a scene that described Falstaff's relationship with Hal and with all the low-lifers“ (Branagh, 1989, 231).

Demzufolge treten alle strukturellen Mechanismen bezüglich der Rezeption – vor allem im Vergleich zu Luhrmanns und Oliviers Adaptationen - in den Hintergrund. Die Illusionsmaschine wird von den metamedialen Worten des Chorus in Gang gesetzt und führt den Zuschauer dann durch Heinrichs Welt. Ist die Dramenhandlung einmal in Gang, verschwindet die strukturelle Selbstthematisierung in einem sehr modernen Schnittrhythmus im Sekundentakt,⁹⁶ der den Dialogen im Schuss – Gegenschussverfahren eine emotionale Unmittelbarkeit verleiht. Harmonisch eingebaute Rückblenden⁹⁷ und subtil unterlegte Filmmusik transportieren das Shakespearesche Drama ganz in das filmische Medium.

Baz Luhrmann

In Baz Luhrmanns *Romeo und Julia* - Adaptation tritt die strukturelle Konzeption dagegen sehr stark in den Vordergrund. Über den expliziten Zeitbezug ist die Verfilmung stark in den zeitgenössischen Mediendiskurs eingebunden, wobei ihr Stilmix ganz bewusst alte Theatersprache und neue Film-Formensprache kontrastierend vereint. Stellen die beiden anderen Beispiele auf verschiedene Art und Weise noch einen deutlichen Bezug zum Theater her, so sind die Theateranleihen in Luhrmanns Adaptation viel hintergründiger in die Textur der Filminszenierung eingewoben.

Der fünf Jahre vor Kenneth Branaghs Interpretation entstandene Film bleibt in Bezug auf die Dramenhandlung sehr nah am ursprünglichen Damentext der Shakespearevorlage, allerdings in einer modernen Übersetzung. Dabei bedient er sich zeitgenössischer Elemente aus der Videoclip- und Fernsehästhetik, die über die bisherige Kinofilmkonvention hinausgehen, und folgt dabei konsequent dem Weg der Visualisierung. Der Erzählstil mit seinen vielen schnellen Schnitten pro Sekunde, den eingefügten kurzen Detailaufnahmen und einer rasanten Bildopulenz ist von einer Ästhetik beeinflusst, an die das Publikum zunehmend aus dem Fernsehen gewohnt ist:

„Baz LUHRMANN'S *Romeo and Juliet* (1996), die kommerziell erfolgreichste Shakespeare-Adaption überhaupt, ist unverkennbar im Zeitalter des Videoclips und postmoderner Stilcollagen entstanden.“⁹⁸

⁹⁶ Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: K. Branagh)“, Anhang S. 288, 3 / 3 / 3, 1-17: im Eingangsdiallog zwischen Ely und Canterbury etabliert sich der moderne Schnittrhythmus.

⁹⁷ Vgl. in Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: K. Branagh)“, Anhang S. 289 und 290 die Falstaff-Rückblende in 4 / 6 / 6, 1-37, und die Bardolph-Rückblende in 5 / 14.II / 14, 50-59.

⁹⁸ Schabert, 2000, 828-829.

In der Tat sind die farbenreichen Bilderfolgen vor allem während des rasanten Prologs und in der Eingangsszene an der *Tankstelle*⁹⁹ einerseits von der Fernsehästhetik einer spektakulären Berichterstattung geprägt, aber auch von der unverkennbaren Videoclipstechnik, die mehrere Bilder innerhalb einer Sekunde aufeinanderfolgen lässt. Dieses Stilmittel stellt einen direkten Bezug zwischen der dramaturgischen Struktur der Shakespeare-Werke und einer modernen Erzähltechnik her, wie der Regisseur in einem Interview erklärt:

„People say this way it's MTV-Style. It's really not where it came from. It came from the fact that Shakespeare would one moment have stand-up comedy, then he would have a popsong, then he would have incredible violence and then he'd have high tragedy, all in one piece.“¹⁰⁰

Dieser Stilmix der elisabethanischen Zeit mit ihrem breit gefächerten Theaterpublikum, trifft auf ein modernes Publikum, das eine ähnliche Erwartungshaltung an die Darstellende Kunst, vor allem auf der Leinwand, hat.¹⁰¹

„Die Herausforderung für Dramenautoren wie Shakespeare lag darin, die verschiedenen Unterhaltungswünsche und Erwartungen dieses gemischten Publikums zu befriedigen“¹⁰² – die Herausforderung an einen zeitgenössischen Regisseur liegt auf ähnliche Weise darin, seine Kunst einem niemals breiter gefächerten und immer weniger klassisch (aus-) gebildeten Publikum nahe zu bringen. Und den Zugang zu diesem Publikum findet der Regisseur heute in erster Linie über den Film:

„Luhrmann hat als Theater- und Filmregisseur erkannt, daß der hohe Unterhaltungswert, den dieser Darstellungswechsel [eigene Anm.: der Shakespeareschen Dramaturgie] besaß, heute eher im Kino als im Theater zu erzielen ist. Sein Film sucht somit explizit ein Massenpublikum und verbindet diesen Anspruch

⁹⁹ Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *Romeo und Julia* (R: B. Luhrmann)“, Anhang S. 297.

¹⁰⁰ Luhrmann, 1998.

¹⁰¹ Weimann zitiert den Vorläufer Shakespeares John Lyly aus der elisabethanischen Zeit, zu der aus der heutigen Zeit heraus eine erstaunliche Parallele gezogen werden kann: „Bei unseren Spielen verlangen die Soldaten Tragödien, ihr Gegenstand ist blutig; die Höflinge wünschen Komödien, ihr Stoff ist die Liebe; die Landleute wollen die Pastorale, Schäfer sind ihre Heiligen. Verkehr und Arbeit haben die Natur aller Nationen mit der unsrigen verwoben und unser Land wie Wirkstoff voller Einfälle gemacht... (...) Was bislang in verschiedenen Schüsseln zum Festmahl gereicht wurde, wird nun in einer Schüssel zu bunter Platte vereint. Wenn wir also ein Gemisch bieten, ist unser Fehl entschuldigerswert, weil die ganze Welt ein Mischmasch geworden ist.“ (Weimann, 1967, 298-299)

¹⁰² Schunert, 1998, 8. - Der Konkurrenzdruck, der dem Theater im elisabethanischen Zeitalter durch attraktive Sensationen und Spektakel einer ausgeprägten Unterhaltungsindustrie, in denen Bärenhatzen und Freudenhäuser die Aufmerksamkeit des Publikums vom Theater ablenkten, erwuchs, wurde durch die Konkurrenz der einzelnen Gruppen und Häuser untereinander noch erhöht.

nicht etwa mit ästhetischer Redundanz, sondern gerade mit künstlerischer Vielfalt und Komplexität“¹⁰³.

Luhrmanns *Adaptation* ist in ihrer Erzählstruktur, sowie durch Kostüm, Dekor und einer sehr natürlichen, für das Medium Film typisch zu nennende Spielweise der Figuren fest in der Gegenwart verankert. In diesem Aspekt kommt die Verfilmung wiederum dem Geiste des elisabethanischen Zeitalters sehr entgegen, in dem die Darsteller über verschiedene Mittel einen unmittelbaren Zeitbezug des verhandelten Stoffes zu ihrer Gegenwart herstellten.¹⁰⁴

Die Selbstreferenzialität in diesem Beispiel liegt ganz auf filmischer Ebene, deren Medialität in Luhrmanns Film überdeutlich zutage tritt. In der einleitenden Passage wird der Prolog von einer Nachrichtensprecherin in einem immer größer werdenden und am Ende die Leinwand ganz ausfüllenden Fernsehbildschirm gesprochen.¹⁰⁵



Abb. 4: Fernsehsprecherin (Luhrmann, DVD 2009: 0h0'25'')

Diese thematische und formale Einbettung des Filmes in einen zeitgenössischen medialen Kontext bringt mit dem Bild-im-Bild-Charakter des Fernsehschirms auf der Kinoleinwand die selbstreferenzielle Ausrichtung des Films schon in seiner ersten Einstellung auf struktureller Ebene zum Ausdruck. Gleichzeitig wird über die Informationsvergabe des

¹⁰³ Thiele, 2001, 201.

¹⁰⁴ Vgl. Punkt III.1.1.

¹⁰⁵ Vgl. Abb. 4: „Fernsehsprecherin“.

Prologs in Form einer Nachrichtensendung ein aktueller Bezug zur Lebenswirklichkeit des Publikums hergestellt.

Dieses Spiel mit der Realität wird im anschließenden Vorspann fortgeführt, indem unter dem Rollennamen an Stelle der Schauspielernamen die Figurenfunktion angeführt wird. So erscheint beispielsweise zum jeweiligen Porträt der Figur die Betitelung „Benvolio Montague – Romeo’s cousin“, „Gloria Capulet – Julia’s mother“, und so weiter.

b) Integration der Theaterrückbezüge in das Medium Film

Laurence Olivier

Der erzähltechnische Clou von Laurence Oliviers Filminszenierung, den Zuschauer in eine historische Theateraufführung von *König Heinrich V* zu versetzen, ist von besonderer ästhetischer Bedeutung in Hinsicht auf die Gestaltungsmöglichkeiten der Film- bzw. Theaterräume. Olivier gelingt der Einstieg in den intermedialen Transport über das explizite Herausstellen der theatralen Künstlichkeit in Maske, Dekor, Rezitation und Aufführungsort an historisch rekonstruierter Stätte.

Die Kamera schwebt über das historische London, zoomt an das Globe heran, und trägt den Zuschauer von oben in das offene Theaterrund, in dem sodann die Fahne gehisst wird, und in das zu den elisabethanischen Klängen der Musikanten Volk und Adel ins Theater strömen. In einem Rundumblick kommen ganz nebenbei die überlieferten Charakteristika des Theaters zur Shakespeare-Zeit ins Bild: so zum Beispiel das Publikum auf den Galerien und im Stehparkett, der Bühnenturm, über den die Kamera ihren Ein- und Ausgang in das Theater findet, und die Mischung der verschiedenen sozialen Schichten der Theaterbesucher, sowie die Rahmenbedingungen der Aufführung, wie zum Beispiel die Orangenverkäuferin im Publikum.

Der Appell des Chorus an die Imaginationskraft des Zuschauers¹⁰⁶ führt anschließend vom Theaterschauplatz in eine von allen formalen Theaterrückbezügen gelöste Dramenerzählung. Mit diesem Schritt legitimiert die Regie gleichsam die Verwendung des Filmmediums mit seiner ausgeprägten Suggestionskraft. Eine Überblendung markiert diesen filminternen Ausgang aus dem reinen Theaterschauplatz in Szene 4/9, einhergehend

¹⁰⁶ Vgl. Szene 2 / 9 / 9,1, in: Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: L. Olivier)“, Anhang S. 294.

mit dem Schauplatzwechsel von England nach Frankreich: zum zweiten Teil der Chorus-Passage „Die Jugend Englands“¹⁰⁷ geht die Kamera aus der Halbtotale in eine Nah/Amerikanische Aufnahme auf den Chorus, schwenkt und zoomt dann in 4/9/9,3 auf den transparent scheinenden Bühnenrückvorhang mit Küstenmotiv und blendet über in die gemalte Filmkulisse der französischen Küste. Ein Linksschwenk eröffnet dann die Szene in der stark stilisierten Filmkulisse¹⁰⁸, die nur in der Schlachtszene auf offenem Feld eine Erweiterung in den artifiziellen Film-Realismus erfährt.

Dieser wird von naturalistischen Settings ergänzt, wie beispielsweise der Schlacht auf offenem Feld. In der Nacht vor der Schlacht wird der halbartifizielle Filmrealismus in epischer Breite ausgekostet: die nächtliche Stimmung der von Sternen überstrahlten Hügel mit den beiden Lagern bleibt in Szene 5/18 immerhin 1'16'' Minuten lang stehen, unterlegt nur von der Off-Voice des Erzähler-Chorus mit den einleitenden Worten zu Akt IV. Diese Konstellation – ein stehendes Bild ohne Aktion mit einer körperlosen Erzählstimme - kann als Ausführung nur im Rahmen der filmischen Dramaturgie bestehen, und wäre auf dem Theater schlecht vorstellbar.

Im handlungsbegleitenden Chorus schimmert durch die neu erarbeitete Filmrealität, die funktionell der Imaginationskraft des Zuschauers gleichgesetzt wird, bewusst die Dramenstruktur durch, die den Zuschauer immer wieder an die Hand nimmt und neue Schauplätze und Aktionen heraufbeschwört. Die Filmtechniken des Off-Sprechers oder der Überblendung sollen dabei die Phantasiekraft des Zuschauers repräsentierende Mechanismen darstellen. Diese Rekurrenz hält das Theaterzitat aufrecht, während die Filmsuggestion dem Prinzip der aktiven Zuschauerphantasie strukturell entgegen arbeitet. Dieses Verhältnis zwischen Theater- und Filmrealität in Oliviers Film wird sehr schön von Lefèvre beschrieben, aus dessen Buch ein kurzer Ausschnitt für Anschaulichkeit sorgen soll:

„Laurence Olivier hatte sofort begriffen, wie man die Mittel des Mediums Film in Hinblick auf Shakespeare richtig einsetzen kann. Der Weg dahin führt für ihn über die Kraft der Phantasie, die ständig in jedem einzelnen Zuschauer aktiviert werden soll. Nun gibt es natürlich einen Widerspruch zwischen den unendlichen Möglichkeiten, die die Phantasie jedem einzelnen Zuschauer läßt, einerseits und der künstlerischen

¹⁰⁷ Shakespeare, 1998, Bd 1, 347. Akt II, Chorus. Vgl. Einstellung 4 / 9 / 9,2, in: Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: L. Olivier)“, Anhang S. 294.

¹⁰⁸ Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: L. Olivier)“, Anhang S. 294.

Intention des Filmschaffenden andererseits, der seine ganz eigene Sicht der Dinge hat. So wird der Zuschauer zwangsläufig wieder dessen beraubt, was ihm der Chor zu Anfang nahe bringen will, nämlich der Möglichkeit, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen.

Laurence Olivier ist sich dieser Problematik durchaus bewußt gewesen. Sein Filmkonzept ist daher ganz auf der Wechselwirkung zwischen Realität und Phantasie aufgebaut.“¹⁰⁹



Abb. 5: Kelche und Gedeck 1 (Olivier, DVD 2003: 1h00'41)

Aus der Alternation von filmrealistischer Handlungsebene (= historische Theaterrückbezüge in profund recherchierter Darstellung) und fiktiver stilisierter Handlungsebene (= Dramenhandlung in Imitation dessen, was die zeitgenössische Rezeption unter spätmittelalterlich verstand) ergibt sich die paradoxe Konstellation, dass die Theaterrückbezüge mit ihrer artifiziellen Natur in die naturalistische Szenerie der Rahmenhandlung eingearbeitet sind, während die rein filmischen Szenen ohne den

¹⁰⁹ Lefèvre, 1980, 93-94.

Theaterrückbezug, die aber die eigentliche Dramenhandlung erzählen, mit häufigem Rückgriff auf stilisiertes Dekor¹¹⁰ dagegen stilisiert und hölzern wirken.



Abb. 6: Kelche und Gedeck 2 (Olivier, DVD 2009: 1h01'17'')

Kenneth Branagh

In dramaturgischer Hinsicht schlägt sich die Herkunft der Theatervorlage in Kenneth Branaghs Verfilmung noch im einleitenden Prolog des Chorus mit seinem expliziten Bezug auf die originäre Bühnensituation und das elisabethanische Theaterverständnis nieder. Der Zuschauer wird aus dem absoluten Black in eine Filmkulisse, und über diese in die Welt der drameninternen Geschehnisse hineingetragen. Im Kontrast zu Oliviers Filminszenierung, die dieses historische Theaterverständnis auf metatextlicher Ebene

¹¹⁰ In der filmrealistischen Eröffnungsszene 4/9 (die im Drama der Passage II des Chorus zu Beginn von Akt II entspricht) schwenkt die Kamera über die gemalte Filmkulisse der Küste auf die typisch antiperspektivische Kulisse einer mittelalterlichen Stadtmauer, die auf die Darstellungen im Manuskript *Les Très Riches Heures* (Cazelles / Rathofer, 1988) zurückgreift. Besonders schön ist dieser Rückgriff zu sehen in der Innenansicht des französischen Schlosses (Vgl. Abb. „Kelche und Gedeck 1“) Auch der Umgang mit illustrativen Requisiten erinnert in der perspektivischen Verzerrung an die Anordnung von Gegenständen und Personen auf mittelalterlichen Gemälden: in Szene 6/16 (Entsprechung im Drama: III,5) schmücken Kelche und Gedecke die Tische, deren Tischplatten zur Kamera hin geneigt sind, und in Material und Größe eindeutig rein illustrativen Charakter haben. (Vgl. Abb. „Kelche und Gedeck 2“)

aufgreift und dem Film so seine explizite historische Verwurzelung in der Theatertradition verleiht, wird die Dramenhandlung bei Branagh nicht mehr in einen sich im Theaterzitat manifestierenden Theaterrahmen eingebettet, da dessen Funktion ganz von den Erzählmechanismen des Films übernommen wurden.

Branagh knüpft über seine zeitgenössische, in existenzialistisch-zeitloses Schwarz gekleidete Chorusfigur an die dramaturgische Besonderheit des Damentextes an: der ursprüngliche metatheatrale Text zur hölzernen Bühne des *Globe Theatre* wird beibehalten.

Die Rekurrenz auf die ursprüngliche, für die naturalistische Darstellung des Geschehens unzureichende Theatersituation in der modernen Sprache des Chorus:

„Kann dieser kahle Raum in seinem trüben Licht die weiten Ebenen Frankreichs fassen?
Kann er das? Dürfen wir wirklich in diesen hölzernen Kulissen die Schwerter erklingen
lassen und das Kriegsgeschrei hineinzwingen, das die Luft erfüllte bei Agincourt?“¹¹¹,

appelliert - dem Dramenkonzept entsprechend - in einem Verschmelzen der beiden unterschiedlichen medialen Konzepte im Ausdruck der „hölzernen Kulissen“¹¹² an die Suggestionskraft des Zuschauers:

„Oh, ihr werdet sehen, dass hier in diesem kahlen Raum zwei Heere aufziehen können,
durch eure Einbildungskraft geschaffen. Denkt euch in diesen Mauern nun zwei
Königreiche und überspringt die Zeiten, die nicht der Handlung dienen.“¹¹³

Die Bedeutung dieses Verweises auf die dramaturgischen Besonderheiten in Shakespeares Drama, die der Mitarbeit des Zuschauers bedürfen, wird im filmischen Zusammenhang allerdings umgemünzt. In der filmischen Adaptation, die von der ursprünglichen Aufführungssituation medienbedingt wenig mehr als ein Zitat übernehmen kann, wird dieser Theaterrückbezug zum bloßen Aufzählen der dem Medium Film eigenen Stilmittel zum Kreieren suggestiver Filmbilder.

¹¹¹ Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: K. Branagh)“, Anhang S. 288. Zum Vergleich die Dramenvorlage: „Diese Hahnengrube, / Faßt sie die Ebenen Frankreichs? Stopft man wohl / In dieses O von Holz die Helme nur, / Wovor bei Agincourt die Luft erbebt?“ (Shakespeare, 1998, 336)

¹¹² Das Holzrund des *Globe Theatre* wird im Film zu den „hölzernen Kulissen“, in denen die noch schlummernden Requisiten für das zu beginnende Spiel bereit liegen.

¹¹³ Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: K. Branagh)“, Anhang S. 288. Zum Vergleich die Dramenvorlage: „Denkt euch im Gürtel dieser Mauern nun / Zwei mächt'ge Monarchien eingeschlossen, (...) Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel“ (Shakespeare, 1998, 336)

Die zum Prolog des Chorus gezeigten Bilder ordnen das Drama in einen filmischen Kontext ein: im Hintergrund sehen wir Filmlampen, Requisiten und nackte gemauerte Studiowände: „a film sound stage surrounded by props, the backs of constructed sets, kleig lights, wind machines, and a Panaflex 35 motion picture camera“.¹¹⁴



Abb. 7: Prolog 3 (Branagh, VHS 1995: 0h2'25'')

Neben der räumlichen Integration der Theatervorlage in den Film schaffen die Gesten des Chorus über nonverbale Bilder zusätzlich einen thematischen Ausgang aus dem alten Ursprungsmedium Theater, das durch die Flamme des Streichholz im anfänglichen Dunkel des Raumes versinnbildlicht wird.¹¹⁵

Der Übergang aus dem Dunkel in den Backstage-Bereich des imaginären Filmsets vollzieht sich mit dem Anschalten des Sicherungskastens, der elektrisches Licht ins Dunkel, und das Spiel ins Rollen bringt.¹¹⁶

Mit dem Aufstoßen des großen Tors am Ende des Prologs¹¹⁷ vollzieht sich bildhaft der endgültige Übergang von der dramatischen Vorlage in die filmische Realität.

¹¹⁴ Crowl, 2006, 19. Vgl. Abb. 7: „Prolog 3“.

¹¹⁵ Vgl. Abb. 8: „Prolog 1“.

¹¹⁶ Vgl. Abb. 9: „Prolog 2“.

¹¹⁷ Vgl. Abb. 10: „Prolog - Tor“. Das Tor übernimmt die Funktion des Vorhangs bei Olivier.



Abb. 8: Prolog 1 (Branagh, VHS 1995, 0h1'41'')



Abb. 9: Prolog 2 (Branagh, VHS 1995: 0h2'03'')



Abb. 10: Prolog – Tor (Branagh, VHS 1995: 0h3'36'')



Abb. 11: Epilog (Branagh, VHS 1995: 2h17'05'')

Am Ende der Adaptation schließt sich mit dem Heraustreten des Chorus aus der Filmrealität das Tor zur Dramenhandlung über dem Hochzeitstableau von *König Heinrich V* zu seinen epilogischen Worten.¹¹⁸

Außer der Einbindung des Theater-Chorus in den Raum der Filmhandlung deutet sonst nichts mehr direkt auf die dramatische Vorlage hin. Durch diese geringe aber konstante und eindringliche Vermischung der Film- und Theaterräume gewinnt seine Erzählung aber gleichzeitig an Wahrhaftigkeit: bei der Belagerung von Harfleur in Szene 5/11 duckt sich der Chorus in den Schutz einer Kanone, und ruft dem Publikum unter dem Kanonendonner der Belagerung aus dem Schlamm des Belagerungsgrabens seine Worte zu. Nach Bardolphs Hinrichtung (Szene 4/14 II/14,31-14,76) tritt er ins Bild und nimmt über Blickkontakt Bezug zum eben Geschehenen auf.¹¹⁹ Auf dem Schlachtfeld von Agincourt kommt er auf die Kamera zu, während von der Seite die englischen Soldaten an ihm vorbei in die Schlacht stürmen, und ihn beinahe mit sich reißen. Dem Zuschauer wird auf diese Weise sehr eindringlich suggeriert, der Chorus beschwöre die Filmbilder allein Kraft seiner Erzählung herauf.

Baz Luhrmann

Der augenfälligste Theaterrückbezug von Luhrmanns Adaptation ist die Beibehaltung der Theatersprache im Versmaß, die in eklatantem Kontrast zu den filmischen Bildern steht. Die aus dem Mechanismus des intermedialen Transports entstehenden sprachlichen Unvereinbarkeiten werden von Luhrmann zum Spiel mit der Ironie: innerhalb von Sekunden stellen Detailaufnahmen aussagekräftiger Accessoires einen aktuellen Zeitbezug zwischen den Wörtern und der Situation her. Die verwendeten Waffen beispielsweise sind natürlich in der heutigen Zeit Feuerwaffen, während die Shakespearesche Vorgabe von Schwertern spricht. In der Eingangsszene 1.4 an der Tankstelle¹²⁰ zeigt die

¹¹⁸ Vgl. Abb. 11: „Epilog“.

¹¹⁹ In 14 III/14,114 tritt der Chorus auf den verlassenen improvisierten Hinrichtungsplatz unter den Gehenkten, und stellt durch seinen Blick zu Bardolph hinauf eine innige Verbindung zwischen dem Filmgeschehen und seiner eigenen außenstehenden Erzählposition her. Die Verbindung zur Filmhandlung wird durch die Tatsache noch verstärkt, dass dieser Blick hinauf die Wiederholung der gleichen Geste einer spielinternen Figur darstellt: in 14 II/4/14,79 reitet der französische Botschafter Montjoy auf denselben Platz, kommt ebenfalls direkt unter den Füßen des Gehenkten zum Stehen und wirft diesen einen kurzen Blick zu, bevor er seinen Auftrag erfüllt.

¹²⁰ Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *Romeo und Julia* (R: B. Luhrmann)“, Anhang S. 297.

Detailaufnahme einer Waffe den Schriftzug des Pistolennamens „Sword 9mm Series S“¹²¹, gefolgt von Benvolios Worten „Weg mit den Schwertern“ in der deutschen Übersetzung.



Abb. 12: Detailaufnahme Sword (Luhrmann, DVD 2009: 0h4'36'')

Die aufgeheizte Stimmung zwischen den beiden Gangs, in der Thybalt, der Anführer der Capulets, ein brennendes Streichholz zum Wegwerfen bereit hält, wird mit dem Einschub einer Einstellung auf das Werbeschild für „Phoenix gas“: „Add more fuel to your fire“¹²² zusammen mit plötzlich eintretender Stille auf eine Klimax gehoben, die gleichzeitig die Komik zum Vorschein bringt, mit der die tragischen Szenen durch den ganzen Film immer wieder gebrochen werden.

¹²¹ Vgl. Abb. 12: „Detailaufnahme Sword“.

¹²² Vgl. Abb. 13: „Detailaufnahme Fuel“.



Abb. 13: Detailaufnahme Fuel (Luhmann, DVD 2009: 0h4'55'')

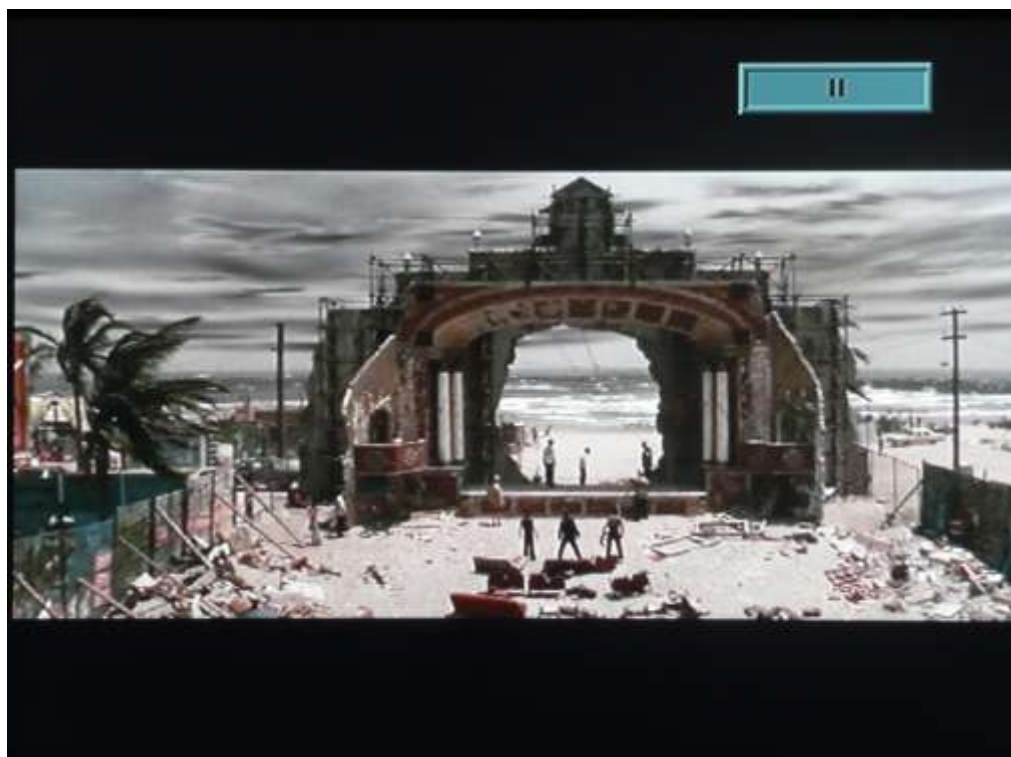


Abb. 14: Theaterruine (Luhmann, DVD 2009: 1h07'19'')

Auf Bildebene stellt die effektiv ins Bild gesetzte Theaterruine¹²³ am Verona-Beach einen weiteren ausdrucksstarken Theaterrückbezug dar, ohne dass jedoch eine Theatersituation als solche zur Ausführung käme. Das ehemalige Kino dient als Kulisse für Schlüsselszenen wie beispielsweise Romeos Charakterisierung als liebeskranker Poet, dessen Stimmung von der untergehenden Abendsonne in Szene 2.1¹²⁴ widergespiegelt wird, oder Mercutios Ermordung in Sequenz 5 (*Das Unheil nimmt seinen Lauf*)¹²⁵, in welcher der gewitterschwangere Himmel die Dramatik der Szene emotional herausarbeitet.

Diese direkte Anspielung verdichtet in dieser Kulisse die über den Film verteilten subtilen Theaterzitate in einem einzigen metaphorischen Bild. Weit subtiler ist der Aspekt, den Thiele in seiner Beispielanalyse herausgearbeitet hat:

„Auf eine sehr subtile Art entspricht Romeos Gefühlslage zu Beginn des Films der Künstlichkeit der Kulisse: sein Leiden an der verschmähten Liebe zu Rosalinde erweist sich später, als er Julia begegnet, als «falsches», künstliches Gefühl. Wenn er im Proszenium des alten Gebäudes über die Unstetigkeiten der Gefühle monologisiert, so klingen die Worte wie auf einer Theaterbühne gesprochen.“

Auch dies ist ein Theaterrückbezug, der sich allein auf inhaltlicher Ebene in Konstellation mit der allusiven Kulisse implizit erschließt, und nicht in der Darstellung einer expliziten Theatersituation.

Theaterähnliche Situationen entstehen dagegen auf dem Fest in der Villa Capulet mit Mercutios Auftritt als Transvestit und der musikalischen Darbietung von Julias Vater. Die Einzelheiten gehen allerdings in Romeos Drogenrausch unter, dem sich der allgemeine Festtrubel als Tollhaus präsentiert. Die hektisch bewegten, schrill-lauten Bilder kommen erst in der Begegnungsszene von Romeo und Julia am Aquarium der Toilettenräumlichkeiten zur Ruhe.

Auf der Makroebene des Films versucht die Regie zudem, über die Filmsprache das durch die vierte Wand der Leinwand im Kino vom Publikum weggerückte Geschehen in Rekurrenz auf die historische Unmittelbarkeit der elisabethanischen Bühne mit Hilfe der ihr eigenen Mittel wieder an den Zuschauer heranzutragen:

¹²³ Vgl. Abb. 14: „Theaterruine“.

¹²⁴ Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, Romeo und Julia (R: B. Luhrmann)“, Anhang S. 297.

¹²⁵ Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, Romeo und Julia (R: B. Luhrmann)“, Anhang S. 297.

„Der unmittelbare Kontakt zwischen Bühne und Publikum, der im elisabethanischen Zeitalter durch die in den Zuschauerraum hineinragende Bühnenplattform bestand, ist im Kinoraum so nicht herzustellen. Doch es scheint, als habe Luhrmann in seinem Film die Nähe zwischen Publikum und Schauspielern durch kreisende Kamerafahrten, Zooms und extreme Schnitte gesucht. Wenn z.B. Mercutio mit seinem Wagen dem Zuschauer direkt entgegenkommt und ihn zu überrollen scheint (Eigene Anm.: Szene 3 / 4 (*Die Feier beginnt in der Villa Capulet*), in: Szenenprotokoll „Luhrmann – Romeo und Julia“, Anhang S. 297) (...) oder wenn das Gesicht von Julias Mutter in extremer Nahaufnahme herankatapultiert wird (Eigene Anm.: Szene 3 / 3.1 (*Festvorbereitungen*), in: Szenenprotokoll „Luhrmann – Romeo und Julia“, Anhang S. 297), dann findet der Film zwar keine identische, aber doch eine analoge Form der Einbeziehung und Beteiligung des Publikums ins Geschehen.“¹²⁶

Ähnlich der Schrifttafeln im Globe Theatre, die zu Beginn einer Szene zur Etablierung eines Spielortes hochgehalten wurden,¹²⁷ erscheint auch in Luhrmanns Adaptation die entsprechende Szenenüberschrift jeweils als weißer Schriftzug vor dem beginnenden Szenenbild, wodurch ein schnelles Wechseln von einem Spielort in den anderen allein durch eine kurze visuelle Information, die dem Charakter des Mediums Film erzähltechnisch entgegenkommt, möglich wird.

c) Erzählinstanz und –rhythmus

Allen drei Beispielen gemein ist der Umgang mit der Chronologie des Dramentextes und der Neurhythmisierung der Erzählung: zugunsten eines flüssigen Erzählstils, der durch nonverbale Informationsvergabe gefördert wird, werden (Teil-) Szenen umgestellt, Szenen ineinander verschachtelt und Reden geteilt.

Die geteilte Rede ist vor allem in *König Heinrich V* von Belang. Sowohl bei Olivier als auch bei Branagh werden die Reden des Chorus aufgeteilt und harmonischer auf das Gesamtgeschehen verteilt, als das in der Vorlage aufgrund szenischer und struktureller

¹²⁶ Vgl. auch hierzu Thiele: (Thiele, 2001, 202)

¹²⁷ Was Laurence Olivier im ersten Teil seiner Verfilmung, der Aufführung im historischen *Globe Theatre*, mehrfach aufgreift. Ein kleiner Junge trägt die jeweilige Aktangabe auf einem Schild herein, bevor die Bühnenhandlung dann weitergeht.

Notwendigkeiten der Fall sein kann, wo der Chorus zu Beginn eines jeden Aktes¹²⁸ und in epilogischer Funktion am Ende des fünften Aktes auftritt. Durch die Positionierung des Chorus am Anfang des jeweiligen Aktes kommt es in der Dramenvorlage zu etwas uneleganten Lösungen wie dem Vorgriff „Doch wenn der König kommt und nicht zuvor, / Rückt unsre Szene nach Southampton vor“¹²⁹. Die Ursache für derartige Vorgriffe kann auch an der Tatsache liegen, dass sich der Chorus in einer elisabethanischen Aufführung nicht für kurze Passagen jedes Mal neu die Aufmerksamkeit des Publikums erkämpfen kann. Dabei muss er also auf spätere Ereignisse oder, wie hier, Ortswechsel im Voraus verweisen. Im Film können diese Passagen wieder aufgesplittet und eleganter in das Geschehen eingearbeitet werden, was der Erzählinstanz gleichzeitig mehr Präsenz verleiht, wie das folgende Beispiel zeigt.

Laurence Olivier

In Laurence Oliviers Verfilmung wendet sich der Chorus als Teil der rekonstruierten elisabethanischen Theateraufführung in seiner ausgestellten Spielweise sowohl an das filminterne Theater-, als durch sein Spiel mit der Kamera auch an das Filmpublikum¹³⁰ in einer ökonomischeren Verteilung der ursprünglich sechs Passagen, in denen er an die notwendigen Ergänzungen durch die Phantasie des Zuschauers appelliert.

“From Chorus’s six speeches in Shakespeare’s play Olivier carves ten for the film role. In particular, between the Southampton embarkation and the surrender of Harfleur, Chorus speaks before and after each episode, five times in four scenes. Paradoxically, the viewer’s awareness of Chorus’s guide function grows greater after the film leaves the Globe, when the cinematic resources of the story proper make Chorus’s exhortations to our imaginary forces no longer necessary.”¹³¹

Parallel zum filminternen Verlassen der Theaterbühne von Szene 9/9,2 auf 9/9,3 in dem die Kamera auf den transparent scheinenden Theatervorhang im Hintergrund der Bühne zoomt, und dahinter mit Hilfe der Überblendungstechnik die Außenszenerie von

¹²⁸ Die auf den Prolog folgenden Auftritte des Chorus stehen jeweils vor der ersten Szene eines jeden Aktes sowie am Ende des fünften Aktes.

¹²⁹ Shakespeare: König Heinrich der Fünfte, 1998, 348.

¹³⁰ Vgl. Silviria: „Chorus not only introduces the action, but serves as a kind of stage magician, pulling curtains to reveal scenes, change them, hide them. The camera enhances his role as our guide through the use of closeups wherein Chorus seems directly to address the film viewer.” (Silviria, 1985, 139.)

¹³¹ Silviria, 1985, 139.

Southampton erscheint, wird auch der Chorus vom Theaterdarsteller zum reinen Erzähler, dessen Körperlichkeit sich mit Hilfe der Filmtechnik auflöst. Wieder in Überblendungstechnik erscheint er noch einmal figürlich über dem Meer schwebend in Szene 12, als die englische Flotte den Kanal überquert, um fortan lediglich als Stimme die Handlung zu begleiten.¹³² Erst mit der Rückkehr der Szenerie in das historische Theaterrund tritt auch der Chorus in Szene 26,4 wieder in Erscheinung, indem er den Theatervorhang vor das Schlusstableau zieht.

Die Streckung einzelner Szenen wie die oben erwähnte Vorbereitung auf die Schlacht erlauben dafür an anderer Stelle Streichungen ganzer Szenen. Das starke Kürzen der Verräterszene II,2 beispielsweise strafft den Fortgang der Handlung, auch wenn man beachten muss, dass die Verkürzung der Spielzeit Hand in Hand geht mit einem Hauptmotiv für die Streichung auf den harmlosen Zwischenfall mit einem betrunkenen Soldaten, nämlich der inhaltlichen Uminterpretation: die Dimension der politischen Zerrüttung fällt ganz unter den Tisch, und auch der König als Vollstrecker gegen ehemalige Verbündete kommt nicht mehr zum Vorschein. Aus diesem ursprünglichen Kontext gerissen hat die kleine Episode des der Majestätsbeleidigung angeklagten Betrunkenen der Dramenvorlage keinen taktischen Sinn mehr. Die ursprüngliche Funktion der Stelle im Shakespeareschen Text geht auf ein Märchenmotiv zurück, das die Skrupellosigkeit der Gegenspielerfiguren ans Licht bringt und den Protagonisten zur gnadenlosen Vollstreckung eines grausamen Urteils berechtigt. Sie dient bei Shakespeare zur Entlarvung der Verräter, die mit ihrer geheuchelten Treue das eigene Urteil sprechen und somit genau die Gnade, die der König walten lassen würde, verspielen. Statt dessen nutzt Olivier diese Szene dazu, Heinrich eine Gelegenheit zum Gnadenbeweis zu geben und seinen Charakter in ein positives Licht zu rücken.¹³³

Kenneth Branagh

In Branaghs Interpretation etablieren die Einbindung des Chorus in die fortlaufende Handlung und der direkte Blickkontakt mit dem Zuschauer eine eindeutige, auktoriale Erzählinstanz. Neben dieser physischen Einbindung des Chorus in die laufende Spielszene,

¹³² Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: L. Olivier)“, Anhang S. 295.

¹³³ Eine Entsprechung hat dieser Mechanismus in Heinrichs heroischem schlachtentscheidenden Alleingang in Szene 6/24 der Filminszenierung. Diese Hinzufügung der Regie lässt Heinrich einmal mehr als strahlende Lichtgestalt erscheinen. Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: L. Olivier)“, Anhang S. 295.

die seinen Worten zusätzliche Intensität verleiht, tragen auch nicht-epische Erzählmechanismen zur erzählerischen Gestaltung der Filminszenierung bei.

Aus technischen Gründen erübrigt sich in einer Filmadaptation selbstverständlich die ursprüngliche Shakespearesche Taktik zur Schlachtendarstellung.¹³⁴ Auch die relevanten Szenen wie z.B. IV.4, in der die Nebenfigur Pistol einen französischen Gefangenen macht, wurden gestrichen. Anstelle der Szenen im vierten Akt, in denen die Feldherren abwechselnd zusammentreffen und sich vom Fortgang der Schlacht berichten, zeigt Branagh Schlachtenszenen aus nächster Nähe.



Abb. 15: Schlachtentableau (Branagh, VHS, 1995: 1h45'18'')

Detailaufnahmen fallender Körper, gehetzte Pferdeblicke, Blut Dreck und Schlamm versetzen den Zuschauer mitten hinein in das Geschehen. Bei aller Direktheit geht es natürlich nicht um bloße Gewaltdarstellung. Die Interpretation nimmt mit dieser

¹³⁴ Shakespeare verwendet einen dramaturgischen Kunstgriff zur Darstellung seiner Schlachtenszenen, um die das Historiendrama der Klassiker nicht herumkommt, und illustriert sie auf der Theaterbühne anhand exemplarischer Zusammentreffen weniger Kämpfteilnehmer. Diese naheliegende Lösung ist bei den Klassikern weit verbreitet, auch Schiller nutzt sie beispielsweise in seiner *Jungfrau von Orleans* (Vgl. Schiller, 2002, 84 ff. *Die Jungfrau von Orleans*, 3. Aufzug, Auftritt 6-11).

ungeschönten Erzähllhaltung vielmehr eine eindeutige Antikriegshaltung ein, die der Vorlage fehlt, aber dem heutigen Blick auf die Dramenhandlung mehr als entspricht.

Mit dem Einsatz von Zeitlupe werden einzelne Aktionen aus dem rasend schnell ablaufenden Geschehen hervorgehoben, wie zum Beispiel das blutige Abschlachten eines englischen Ritters in einer tableauartigen Anordnung in Szene 6/19/19,1 - ein retardierendes Moment, aus dem die englischen Truppen die Kraft zum Wiederangriff schöpfen.¹³⁵

Der Einsatz von Zeitlupe als filmisches Erzählmittel schlechthin dient in der Schlachtenszene außerdem dazu, den geistigen Ausnahmezustand der Schlachtteilnehmer in Bilder umzusetzen, wodurch das Geschehen auf nonverbaler Ebene erheblich dramatisiert wird. So werden in Szene 6/19/19.I die Kämpfer durch das Massaker der französischen Reiter im englischen Lager aus dieser Trance gerissen, was durch ein Wechselspiel zwischen Zeitlupe und Normalzeit herausgearbeitet wird: die Einstellungen, in denen die französischen Soldaten in das Lager einfallen und die dort zurückgebliebenen Burschen töten, spielen sich in Normalzeit ab, während die Reaktionen der englischen Ritter auf dem Schlachtfeld weiterhin in Zeitlupe gefilmt sind, bis diese schließlich das Schlachtfeld verlassen, und die Szene im Lager mit normaler Geschwindigkeit weitergeht.¹³⁶

Baz Luhrmann

Eine dem Chorus in *König Heinrich V* entsprechende Erzählinstanz findet man in *Romeo und Julia* nicht, doch Luhrmann ersetzt die Informationsvergabe der Dramenvorlage durch Nachrichtenvermittlung über Fernsehen und Zeitung, und etabliert so einen eigenen Kanal, der eigens der Informationsvergabe dient, und zugleich den Zeitbezug zur Gegenwart des 20. Jahrhunderts herstellt. Starke Kürzungen und eindringliche Wiederholungen führen zu einer Intensivierung der sprachlichen Ausdruckskraft im Zusammenspiel mit den Fernsehbildern. Die Worte des Prologs kommen zunächst von der Fernseh-Nachrichtensprecherin im Fernsehen, dann geht die Erzählinstanz während des einstimmenden Vorlaufs der Schauplatzbilder auf die Sprecherstimme aus dem OFF über, um schließlich noch einmal schlaglichtartig in Schrift wiederholt zu werden (Satzteile aus

¹³⁵ Vgl. Abb. 15: „Schlachtentableau“.

¹³⁶ Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *König Heinrich V* (R: K. Branagh)“, 6/19.I/19.I,1, S. 291.

dem vorangegangenen Prolog folgen in weißer Schrift auf schwarzem Grund in Sekundenbruchteilen aufeinander). Zusammengehalten wird die Sequenz durch das einheitliche Underscoring der Lärmkulisse einer Berichterstattung über Straßenkämpfe, Gewalt und Verbrechen. Im Filmganzen wird der Bogen der Erzählinstanz homogen geschlossen, indem die letzten Verse des Stücks, in der Vorlage vom Prinzen von Verona gesprochen, im Film wieder von der Fernsehansagerin gesprochen werden.

Wie Branagh nutzt Luhrmann die visionäre Kraft immer wieder eingeschobener nonverbaler Kinobilder, die aus der visuellen Erzählchronologie herausfallen und hauptsächlich Befürchtungen und Vorahnungen der Figuren illustrieren, allen voran Romeos Vision, der in I,4 ahnt:

„Mein Herz ist bang und ahndet ein Verhängnis, das, noch verborgen in den Sternen, heute abend auf den Festlichkeiten beginnen wird, und mir die Dauer des kaum geschätzten Lebens kürzt, das meine Brust verschließt und mir durch Frevl Tod bringt vor der Zeit.“¹³⁷

Luhrmann unterbricht Romeos Monolog in Großaufnahme, indem er Bilder aus Sequenz 24 in Sequenz 5 vorwegnimmt, die dann am Ende des Films die Vorahnung des tragischen Endes bestätigen.¹³⁸

¹³⁷ Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, *Romeo und Julia* (R: B. Luhrmann)“, Anhang S. 297.

¹³⁸ Vgl. Abb. 16: „Vorahnung“ und Abb. 17: „Gruft“.



Abb. 16: Vorahnung (Luhrmann, DVD 2009: 0h22'22'')



Abb. 17: Gruft (Luhrmann, DVD 2009: 1h55'46'')

Julias Vorahnung in III,5 hingegen¹³⁹ wird durch kein vorweggenommenes visionäres Bild wie in Romeos Fall illustriert. Romeos Gesicht in Großaufnahme, das, stumm die Worte *I love you* formend, unter Wasser sinkt und hinter großen Luftblasen verschwindet, lässt den Zuschauer jedoch ebenso ein unglückliches Ende erahnen.¹⁴⁰

Ein weit deutlicheres Beispiel für die illustrierende Funktion eingeblendeter unheilverkündender Bilder in den Vorahnungen der Filmfiguren ist Bruder Lorenzos Ausführung von der Wirkung seines Trankes. Von Julias Scheintod bis zu ihrem Wiedererwachen wird Bruder Lorenzos Plan von im Hintergrund eingeblendeten Bildern illustriert, während er vorne in einer Nahaufnahme weiterspricht.¹⁴¹



Abb. 18: Lorenzo 1 (Luhrmann, DVD 2009: 1h35'52'')

Aus diesem Stilmittel ergibt sich zudem eine Straffung des Dramengeschehens. So werden zum Beispiel die Bilder der Beerdigungsfeier aus Szene V,3 des Dramas in der Sequenz mit Bruder Lorenzo visuell vorweggenommen,¹⁴² und müssen im Film an späterer Stelle¹⁴³

¹³⁹ Julia: „Oh Gott! Ein Unglück ahnet meine Seele. Wenn ich dich so da unten sehe, ist mir, als sähe ich dich tot in eines Grabes Tiefe. Oh Glück, oh Glück, sei unbeständig, Glück! Dann hältst du ihn nicht lange, und schickst ihn bald zurück.“ (Abschrift von der DVD „Romeo und Julia – Luhrmann“, 1h29'06'' – 1h29'26'').

¹⁴⁰ Zum hohen Symbolgehalt beispielsweise des Elements Wasser in der Filminszenierung ist nachzulesen bei Thiele, 2001, 219-222.

¹⁴¹ Vgl. Abb. „Lorenzo 1“.

¹⁴² Vgl. Abb. „Lorenzo 2“.

nur aufgegriffen und nicht ausgespielt werden, um Julias Trauerfeier als tatsächlich stattgefundenes Ereignis ins Bewusstsein des Zuschauers zu rücken.



Abb. 19: Lorenzo 2 (Luhrmann, DVD 2009: 1h36'09'')

¹⁴³ Szene 6.4 nimmt die Bilder von Julias Beerdigung aus Szene 7.2 vorweg. Vgl. Szenenprotokoll „Shakespeare, Romeo und Julia (R: B. Luhrmann)“, Anhang S. 297.

Zusammenfassung

In diesem ersten Teilkapitel zur Adaptation eines Bühnentextes in der Kunstform Film tritt ein Aspekt, der auch für den umgekehrten Vorgang - der Adaptation der Filmvorlage auf der Theaterbühne - relevant ist, deutlich hervor: in der Auseinandersetzung mit der Vorlage konzentriert sich das Zielmedium auf seine ihm eigenen Ausdrucksmittel.

Am Beispiel der Dramenverfilmung tritt dieser Prozess deutlicher hervor, denn die mediale Beschaffenheit des Films verändert diejenige der Dramenvorlage in ihren Rekurrenzen: die räumliche Dreidimensionalität wird zweidimensional, der Livecharakter der Theateraufführung reduziert sich in den dargestellten Theaterszenen auf ein Aufzeigen desselben. Die Lenkung der Zuschaueraufmerksamkeit erfolgt naturgemäß durch die Filmkamera, wodurch eine Dominanz des Visuellen entsteht.

An den Beispielen aus verschiedenen Epochen wie der Nachkriegszeit von Olivier, oder den 90er Jahren von Branagh und Luhrmann lässt sich nachvollziehen, wie sehr die Sehgewohnheiten sowohl der Filmschaffenden als auch der Filmrezipienten die Erzählgestaltung beeinflusst.

Oliviers Umsetzung ist geprägt von lange ausgespielten Szenen im expressionistischen Schauspielstil der 40er Jahre, und einer Hommage an die Theaterkunst im dokumentarischen Blick der Kamera hinter die Bühne des rekonstruierten Globe Theatres.

Branagh geht in der Erzählsprache auf die veränderten Sehgewohnheiten seines Publikums ein, und verzichtet zudem auf strukturelle Brechungen im metatheatralen Diskurs, der bei ihm nur noch im Prolog des Chorus als auktorialer Erzählinstanz in Erscheinung tritt. Dieser führt den Zuschauer aus dem filmischen Backstage-Bereich in die Dramenhandlung, und begleitet ihn in der dortigen historischen Filmrealität gleichsam als Zeitreisender.

Beide Adaptationen vermitteln auf inhaltlicher Ebene die Behauptung, dass so theateruntypische Stilmittel wie z.B. die Überwindung großer räumlicher Distanz, oder die Darstellung großer Aufmärsche einer mittelalterlichen Schlacht sehr wohl innerhalb des Theaters erzählt und dargestellt werden können. Dazu belassen sie die entsprechenden Chorus-Passagen der Vorlage. Die Phantasieleistung, die Shakespeare von seinem

Publikum zur Überwindung theaterbedingter architektonischer und personeller Beschränkungen verlangt, wird in der Dramenverfilmung dem Rezipienten dann allerdings wieder abgenommen und durch eine detaillierte Ausschmückung der darzustellenden Szenen ersetzt.

Luhrmanns Verfilmung setzt sich von den beiden anderen Adaptationen unter anderem dadurch ab, dass er die Dramenhandlung ganz in die Gegenwart des Rezipienten versetzt, und auf die theatrale Vorlage durch die artifizielle Sprache, aber auch durch zahlreiche formale Verweise, wie beispielsweise die alte Theaterruine am Strand von Verona, rekurriert.

Im umgekehrten Fall der Filmadaptation auf der Bühne hat sich an den untersuchten Inszenierungsbeispielen gezeigt, dass auch das Theater sich in der Auseinandersetzung mit der Medialität der Vorlage auf seine eigenen Stärken im Ausdruck besinnt. Die Fähigkeit des Theaters, die materiellen Eigenschaften anderer Künste bei der Integration in eine Inszenierung zu bewahren, und zugleich Theater zu bleiben, eröffnet ihm, in der richtigen Dosierung angewendet, ein großes Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten.

III.2 Exkurs zu von Triers *Dogville* - Dem Theaterzitat auf der Spur

Während das vorhergehende Kapitel den Transport einer theatralen Vorlage auf die Leinwand behandelt, widmet sich dieser Exkurs dem Theaterzitat im zeitgenössischen Film ohne konkrete Dramenvorlage. Sowohl die Dramenverfilmung als auch die Filmadaptation auf der Bühne basieren auf einer konkreten Vorlage, die im jeweils anderen Medium umgesetzt wird. Für die Analyse ergibt sich daraus der direkte Vergleich als sinnvolle Methode, der in Bezug auf das Theaterzitat im Film keine Anwendung finden kann. An seine Stelle treten das Aufspüren des Theaterzitats und die Beschreibung seiner medialen Charakteristika.

Diesen zweiten Schritt in der Herangehensweise an die Analyse der Filmadaptationen auf der Theaterbühne in Kapitel IV mache ich, um noch einmal zu verdeutlichen, wie eng Theater und Film als Kunstformen ineinandergreifen, und vor allem, um die spezifischen medialen Eigenschaften des Theaterzitats im Film zu benennen. Vor allem hinsichtlich der Schaffung von Spielräumen unterscheiden sich die beiden Kunstformen natürlich radikal, und da aufgrund der medialen Beschaffenheit des Film eine eingearbeitete Theatersituation nur als Zitat in Erscheinung treten kann, findet eine Filminszenierung gewöhnlich filmische Erzählmittel für das Erzählen einer Theatersituation, oder für die Aufnahme einer Theaterrekurrenz. Entsprechendes geschieht bei einer Filmadaptation auf der Theaterbühne. Filmspezifische Erzähltechniken werden in der Adaptation auf der Bühne häufig mit bewusst theatraler Erzählsprache umgesetzt.

Anhand des Beispielfilms *Dogville* von Lars von Trier¹⁴⁴ werden die jeweiligen Theaterrückbezüge und -reflexionen, sowie die Integration des Theaterzitats in das filmische Medium analysiert. Aus Letzterem ergibt sich die Feststellung, inwiefern die Medien, bzw. Kunstformen Film und Theater einander kontrastierend gegenübergestellt werden und das Theaterzitat somit in seiner Struktur noch als solches erkennbar ist, oder ob das Theaterzitat vom Medium Film komplett absorbiert, und somit zu einer rein inhaltlichen Auseinandersetzung wird.

Besonders interessant finde ich in diesem Zusammenhang die Perspektive, mit der die theaterwissenschaftliche Forschung auf Filme mit starkem Theaterbezug blickt. Stefanie

¹⁴⁴ Trier, *Dogville*, 2004.

Diekmann¹⁴⁵ zum Beispiel widmet sich diesem Phänomen, das noch 2007 von Sonja Eisl¹⁴⁶ als ein von der Theaterwissenschaft wenig beachteter Forschungszweig beschrieben wird, in ihrer Habilitationsschrift. Sie beschreibt in über hundert Filmen, die das Theater, bzw. die Theaterarbeit thematisieren, wiederkehrende Motive, darunter unter anderem das Spiel mit dem Theaterbackstage, also der Hinterbühne oder der Theatergarderobe.

Auch in diesen Theaterfilmen spielen, sowohl auf der Produktions- als auf der Rezeptionsseite, die Sehgewohnheiten eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung und Rezeption der Erzählmechanismen.¹⁴⁷ Auch Diekmann merkt beispielsweise an, dass die in der Filmerzählung aufgegriffene Theaterarchitektur stets die altbekannt historische mit Vorhang, Guckkastenbühne und frontal ausgerichteten Zuschauerreihen ist.

Der Film *Dogville* stellt unter den in Kapitel IV analysierten Beispielen insofern eine Besonderheit dar, als er in seiner ausgestellt theatral-allusiven Ästhetik bereits die Adaptation einer Bühnenszenierung für die Kinoleinwand zu sein scheint. Das Theaterzitat ist demzufolge besonders stark ausgeprägt. Der als Dogma-Filmmacher bekannt gewordene Regisseur Lars von Trier eröffnet mit seinem konzeptionellen Film *Dogville*, der den Auftakt zu einer Amerika-Trilogie¹⁴⁸ bilden sollte, im Vergleich zu seinen Dogma-Filmen einen neuen, nicht weniger provokanten Denkansatz der Synthese zwischen Film und Theater.

Der theoretische Vorläufer für diesen neuen Ansatz sind die im Frühjahr 1995 formulierten Richtlinien des sogenannten Dogma-Manifestes, mit dem ein Kreis dänischer Filmmacher - unter anderem Lars von Trier, Thomas Vinterberg und Søren Kraugh-Jacobsen - eine um Aufsehen bemühte Richtung in der Filmregie eingeschlagen hat. Die Filme, die aus dieser

¹⁴⁵ Diekmann, 2012.

¹⁴⁶ „Zum Genre Theaterfilm, zu Filmen also, die sich durch Aspekte von Theater bzw. Theatralität auszeichnen, hat sich die Theaterwissenschaft – abgesehen von wenigen Ausnahmen – bisher ausgeschwiegen.“ (Eisl, in: Kotte, 2007, 13)

¹⁴⁷ „Vielleicht ist das mit ein Grund, weshalb solche Filme nach wie vor Aufsehen erregen und irritieren, wohingegen die Mediendiskussion im Theater ihren Höhepunkt wohl bereits hinter sich hat: Es fällt auf, dass das heutige Theaterpublikum meist mediengewandt und geschult in den diversen Formaten und Produktionskonventionen von Film, Fernsehen und Cyberspace ist. Das Kinopublikum hingegen (darunter auch der eine oder andere Profi), ist zwar mit den Gesetzmäßigkeiten der Neuen Medien, oft jedoch nicht mehr mit den unterschiedlichen Theaterformen und Manifestationen von Theatralität vertraut.“ (Eisl, in: Kotte, 2007, 13)

¹⁴⁸ Die Vollendung dieser Trilogie durch ein drittes Werk nach *Dogville* und *Manderlay*, alle mit Grace als Protagonistin, steht bis heute noch aus, und kann als fraglich angesehen werden, wenn man Flemmings Ausführungen von 2010 berücksichtigt. (Vgl. Flemming, 2010, 53.)

ästhetischen Vereinbarung entstehen sollten, folgen Prinzipien, die vor allem den erzählten Geschichten größere Authentizität verleihen sollen.¹⁴⁹

Die bekanntesten aus dem Dogma-Zusammenschluss entstandenen Filme sind *Das Fest* von Thomas Vinterberg (1998), *Breaking the Waves* (1996) und *Idioten* (1998) von Lars von Trier, sowie *Italienisch für Anfänger* von Lone Scherfing (2001). Allerdings sind schon bei einer oberflächlichen Überprüfung Divergenzen¹⁵⁰ zu den strengen pathetisch anmutenden Dogma-Regeln aufzuzeigen, denen am ehesten noch Vinterbergs Film in Teilen entspricht.

Das Interessanteste an den Dogma-Experimenten war ohne Zweifel der pseudo-dokumentarische Charakter beispielsweise von *Idioten*, oder vor allem die neue Erzählweise in *Das Fest*, mit denen ein frischer Wind in die erwartbare Dramaturgie und Ästhetik der vornehmlich von Hollywoodproduktionen geprägten Filmproduktion der 90er Jahre kam, die sich in dieser Weise aber nur für Ausnahmeproduktionen eigneten. In ihrer drastischen Reduktion auf das Wesentliche lassen sich die theoretischen Ansätze des Dogma-Manifestes allerdings durchaus als Modell eines filmischen Parallelentwurfs zu Grotowskys Vorstellungen vom «Armen Theater» betrachten.¹⁵¹

In *Dogville* hebt Lars von Trier den puristischen Erzähltechnikansatz der Dogma-Theorie auf eine ästhetische Metaebene, die den auf das Essenzielle konzentrierten Erzählstil des (strukturell wie inhaltlich) dominanten Theaterzitats in den Mittelpunkt rückt.

¹⁴⁹ Auf ästhetischer Ebene soll das Filmen mit der bewegten Handkamera und ihrem körnigen, verwackelten Bild einen improvisierten und authentischen Charakter schaffen, der sich gegen die Hochglanzfotografie der großen (Hollywood-) Filmindustrie absetzt.

Entgegen der komplexen Filmsoundtracks, die einen wesentlichen dramaturgischen Bestandteil eines Films bilden, darf Musik gemäß des Dogma-Manifestes nur eingesetzt werden, wenn sie sich aus der Spielsituation ergibt und aus einer in der Szene verorteten Quelle kommt. In diesem Sinne ist auch der Einsatz künstlicher Filmbeleuchtung verpönt.

Des weiteren wird im Bereich des Schauspiels auf Authentizität gesetzt, und künstliches Blut oder künstliche Tränen haben in einem reinen Dogma-Film nichts zu suchen. Emotionen sollen tatsächlich im Moment des Spiels erzeugt werden: “Emotions and the physical byproducts of such had to be real – no props in any sense.” (Stevenson, 2002, 121) Forst fasst die in der Praxis über mehrere Produktionen hinweg schwer durchzuhaltenden Dogma-Regeln folgendermaßen zusammen:

„1. Drehen nur an Originalschauplätzen ohne mitgebrachte Requisiten / 2. Nur Originalton, Musik nur in der Szene / 3. Nur Handkamera / 4. Drehen nur auf Farbfilm, ohne Kunstlicht (notfalls eine Lampe auf der Kamera) / 5. Keine optischen Hilfsmittel und Filter / 6. Keine oberflächliche Action (Morde, Waffen, etc.) / 7. Keine zeitliche und geographische Verfremdung (der Film findet hier und jetzt statt) / 8. Keine Genrefilme / 9. Nur Normalformat, 35mm / 10. Der Regisseur wird nicht genannt.“ (Forst, 1998, 166. Vgl. auch die englische Fassung von „Dogma 95“ in Forst, 1998, 237-238.)

¹⁵⁰ Abgesehen davon, dass der Regisseur unter anderem durch Nennung im Abspann sehr wohl dem jeweiligen Film zuzuordnen ist, fällt zum Beispiel allein in *Breaking the Waves*, der sicherlich nicht ohne den für einen Spielfilm notwendigen Einsatz der üblichen Maske oder Requisiten zustande kam, der markante Einsatz von Farbfiltern in den Kapitelüberschriften ins Auge.

¹⁵¹ Vgl. Grotowsky, 1970, 13-23.

Die auf Brechtsches Bühnenverständnis zurückgreifende theatrale Ausgangsanordnung der Filminszenierung erfährt mit dem Einsatz suggestiver Filmmittel eine gedankliche Weiterentwicklung: während von Trier in seiner intermedialen Verbindung von Film und Theater vor allem den Eindruck stilistischer Reduktion vermittelt, arbeitet der Spielfilm doch stark mit filmischen Erzählmechanismen wie Fotografie (Kameraführung), Maske und Kostüm, Ton, sowie Ausstattung mit hohem qualitativen Aufwand. Erst in der Folge ihres Zusammenspiels entsteht dann der Eindruck einer vermeintlichen medial reduzierten Theatererzählung.

Das strukturell besonders auffallende Theaterzitat des Bühnenbilds macht *Dogville* zu einem sehr ergiebigen Beispiel für das Theaterzitat im zeitgenössischen Film. Besonders hervorgehoben wird es außerdem durch das Interesse, das der Film bei der Theaterregie hervorgerufen hat. Es kommt in den Jahren 2005 und 2007 allein im süddeutschen Raum zu zwei Bühneninszenierungen der Filmvorlage, die wiederum die Adaptationsrichtung umkehren, und sich der Herausforderung des filmischen Theaterzitats auf der Theaterbühne stellen.

a) *Kameraführung und räumliche Verflechtung von Theaterzitat und Filmrealität*

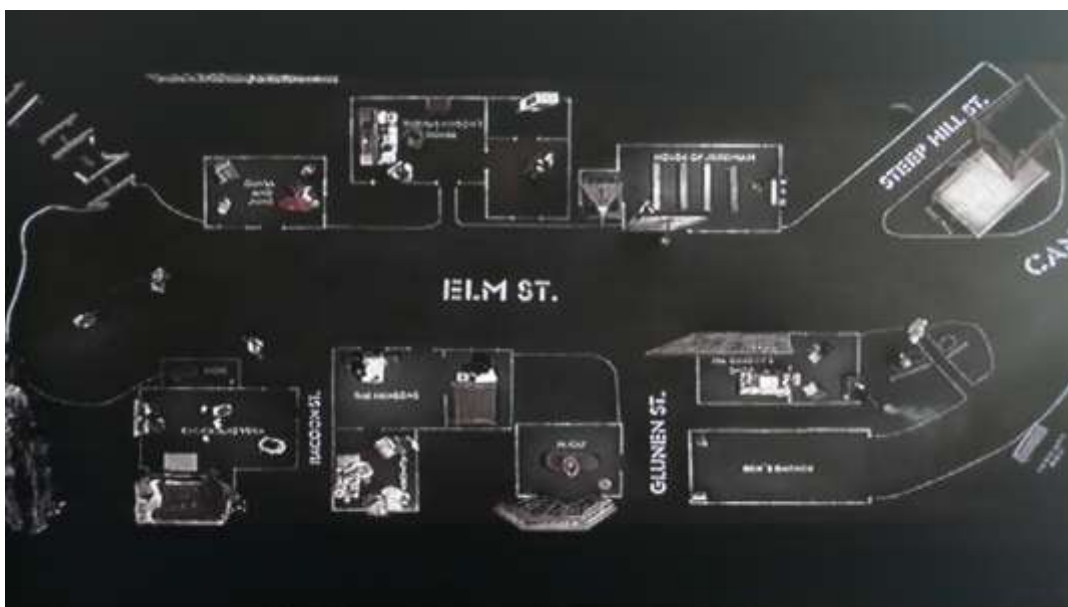


Abb. 20: Totalansicht (Trier, DVD 2004: 0h0'31'')

Lars von Triers Filminszenierung greift Brechts Theaterästhetik des epischen Theaters in ihrer minimalistischen Spielsituation auf: die Handlung spielt im abgelegenen Dorf *Dogville*, dessen Gebäude aus weißen, an Kreide erinnernden Strichen auf den schwarzen Studioboden gemalt sind.¹⁵²

Die nähere Charakterisierung der Spielorte geschieht allein durch einzelne naturalistische Einrichtungsgegenstände und Fassadenteile, oder die Charakterisierung seiner Bewohner durch ihre naturalistischen Kostüme. Die Wahl des Bildausschnitts hat dabei eine grundlegende Funktion, denn er fokussiert die entsprechenden Details der jeweiligen Szene und komplettiert einen von den Ausstattungsteilen nur teilweise definierten Innenraum beispielsweise durch die Kameraeinstellung.

Im Verlauf des Films wird das zugrunde liegende Zitat der Theatersituation mit nur angedeuteter Bühnenbildnerischer Ausgestaltung durch filmische Elemente wie die bewegte Kameraführung, eine naturalistische Geräuschkulisse und dem Einsatz filmisch-naturalistischer Ausstattungselemente wie z.B. Laub, Pollen, Schnee, usw. in den einzelnen Szenen immer wieder aufgebrochen. Auf diese Weise entsteht szenenweise eine für den Film typische lebensnahe Atmosphäre, zwischen denen aber die ursprüngliche Bühnenbildnerische Versuchsanordnung immer wieder in Erinnerung gerufen wird.



Abb. 21: Moses wird sichtbar (Trier, DVD 2004: 2h45'10'')

¹⁵² Vgl. Abb. 20: „Totalansicht“.

Das Entstehen einer filmischen Realität aus der theatralen räumlichen Behauptung wird in der Schlusseinstellung noch einmal in einem Bild zusammengefasst: als am Ende des Films alle Bewohner des niedergebrannten Dorfes tot und die Kreidestriche der Häuser gelöscht sind, fokussiert die Kamera die gezeichneten Umrisse des Hundes Moses in seiner Hundehütte, des einzigen Überlebenden und Namensgebers von Dogville. In einer Überblendung erwacht dieser erstmals zum Leben, und wird für ein einziges Mal kurz sichtbar und somit körperlich manifest,¹⁵³ nachdem er bei Graces erstem Auftritt und ihrer Ankunft im Dorf in Szene 3/2 bereits einmal zu hören war.

Das Geschehen bleibt, entsprechend der exemplarischen Versuchsanordnung des Theaterzitats, im unzugänglichen Dogville verortet. Lediglich die Boten der Außenwelt, wie die Gangster oder die Polizei, kommen mit ihren Autos aus dem konturlosen Jenseits der Studio-Bühne über eine Rampe in den Spielort gefahren, und als das einzige Auto Dogvilles entschwindet auch Bens Lastwagen in Szene 9/18 über die Rampe dem Blickfeld der Kamera in die Außenwelt.

Das einzige Mal, als Grace bei ihrem Fluchtversuch in Bills Lastwagen den Ort verlässt, konzentriert sich der von der Kamera erfasste Spielraum durch Ausblendung der Außenwelt weiterhin auf Grace: in Überblendungstechnik wird die Plane des Wagens transparent, und gibt den Blick auf Grace zwischen der Äpfelladung frei.¹⁵⁴



Abb. 22: Grace unter der Plane 1 (Trier, DVD 2004: 1h48'51'')

¹⁵³ Vgl. Abb. 21: „Moses wird sichtbar“.

¹⁵⁴ Vgl. Abb. 22: „Grace unter der Plane 1“.

Eine Folge von weiteren Überblendungen, zwischen denen Grace ihre Position im Wagen leicht ändert, sie in einen Apfel beißt, oder Grace mal schläft, und dann wieder wach ist, macht dabei das Voranschreiten der Zeit sichtbar.¹⁵⁵

Die Darstellung der Fahrt erfolgt allein über die Rüttelbewegungen des Wagens und die Fahrgeräusche, sowie die Geräusche der Außenwelt in immer derselben Kameraeinstellung (einer Draufsicht in einer Mischung aus Amerikanischer und Naheinstellung), begleitet von der OFF-Stimme des Erzählers.¹⁵⁶ An dieser Stelle hat der Einsatz einer rein filmischen Erzähltechnik die Aufgabe, den theatralen Aspekt der Filminszenierung aufrecht zu erhalten, denn die einzige außerhalb von *Dogville* spielende Szene, in der somit das geschlossene System verlassen werden könnte, wird auf die Ladefläche von Bens Lastwagen reduziert. Nachdem Grace diese niemals verlässt, wird diese somit nur zu einer Erweiterung des Dorfes, und damit ein Teil des einheitlichen Spielortes.

Die statische theatrale Bühnenanordnung, die *Dogville* zugrunde liegt, wird durch die agile Erzählsprache der Kamera kontrastiert.¹⁵⁷ Die wenigen naturalistischen Ausstattungsgegenstände im richtigen Blickwinkel der Kamera, zusammen mit filmrealistischen Erzählelementen wie zum Beispiel Schnee oder Herbstlaub, genügen, um in einzelnen Szenen eine ausgesprochen filmrealistische, tiefenwirksame Szenerie zu schaffen. Des weiteren scheinen in der Kameraführung von *Dogville* Anklänge an Lars von Triers „Dogma-Erbe“ durch, wenn zum Beispiel die Figuren teilweise aus dem Fokus der Kamera heraustreten,¹⁵⁸ oder von der Kamera angeschnitten werden.¹⁵⁹ Auch schnelles und kurzes Weg- und Hinzoomen, und das Spiel mit der Objektivschärfe, machen das Auge der Kamera zu einem das Geschehen einkreisenden und die Figuren verfolgenden Beobachter. Weitere Dogma-Anklänge werden an einigen Stellen manifest, wenn die Erzählung nach einem Schnitt die vorhergehende Einstellung ohne Zeitverlust wieder aufnimmt¹⁶⁰, sodass der Schnitt an einen Sprung in der Filmrolle erinnert, wie er bei der Vorführung alter Filmrollen vorkommen kann. Zugleich ist dieser Sprung aber auch ein Nachhaken des Kameraauges, das sozusagen seinen Blick für die Situation schärft und gleich dem natürlichen Lidschlag des menschlichen Auges die Beobachtung für den Bruchteil einer Sekunde unterbricht.

¹⁵⁵ Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Einstellung 9/18/18,1-18,8. Anhang S. 300-301.

¹⁵⁶ Vgl. Sequenz 9/18, Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 300-301.

¹⁵⁷ Die Kamera bewegt sich so durch das Bühnenraum-Zitat, dass der Rezipient die Ausgangssituation punktuell vergisst.

¹⁵⁸ Vgl. 8/15/15,6 oder 8/15/15,9, Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 299-300.

¹⁵⁹ Vgl. 8/15/15,5, Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 299-300.

¹⁶⁰ Vgl. 7/11/11.I, Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 299-300.

Um dabei das Theaterzitat der bühnenähnlichen Grundanordnung nicht aus dem Blick zu verlieren, geht die Kamera in einer Art Gegenüberstellung häufig und wiederholt in die Draufsicht, wobei der Spielort *Dogville* in der Supertotale¹⁶¹ wie auf einer Konzeptionstafel vor den Augen des Zuschauers ausgebreitet ist.

In diesen konzeptionellen Blick geht die Kamera häufig über eine dynamische Bewegung: nach der Vergewaltigung durch Chuck in Szene 8/15¹⁶² zoomt die Kamera zum Beispiel in kreisender Bewegung von Graces Gesicht nach oben zurück, bis sie, die am Boden liegende Grace als Zentrum ihrer Betrachtung verlassend und sie in den Gesamtkontext einordnend, ganz Dogville einrahmt¹⁶³.



Abb. 23: Chuck 2 (Trier, DVD 2004: 1h31'40'')

Der Lichteinsatz dieser Filminszenierung orientiert sich dagegen - in deutlicher Abwendung vom Dogma-Prinzip - sehr stark am Prinzip der Theaterbeleuchtung. In der Tat war mit der Lichtgestaltung ein Theaterbeleuchter betraut.¹⁶⁴ Das unmittelbar und sehr direkt einfallende Licht drückt zum Beispiel die Atmosphäre einer Szene oder auch die Stimmung einer Person aus: Graces Auftrittsszene in Kälte und Wind in Szene (3/2)

¹⁶¹ So in den fünf Einstellungen 2/1 - 7/14/14.II - 8/15/15,32 - 10/22 und 11/25, in: Szenenprotokoll „Dogville“, Anhang S. 299-300.

¹⁶² Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang, S. 300.

¹⁶³ Vgl. 8/15/15,42 in Szenenprotokoll „Dogville“, Anhang S. 300, Vgl. Abb. „Chuck 2“.

¹⁶⁴ Vgl. Stevenson, 2002, S. 185.

erlangt durch kaltes Scheinwerferlicht aus mehreren Quellen, deren Lichtkegel über den schwarzen Boden wandern, artifiziellen Charakter.

An anderer Stelle wird der Scheinwerfercharakter des eingesetzten Lichtes und mit ihm das Theaterzitat noch evidenter: das atemberaubende Panorama vor McKays Fenster in Szene (5/8) wird nicht filmisch umgesetzt, sondern allein über Text, Spiel und Lichteinsatz realisiert. Diese Szene kehrt auch den hoch symbolischen und leitmotivischen Charakter des Lichtkonzepts in *Dogville* heraus, das nicht allein raumbildendes Element ist.

Viel stärker ist die symbolische Aufladung des Lichteinsatzes. So steht die Aufdeckung von McKays Blindheit durch das Öffnen des Vorhangs vor dem Panoramafenster, das das Licht der atemberaubenden Landschaft in den düsteren Raum strömen lässt, für den ersten provokanten Schritt von Graces unangenehmen und ungewünschten Vordringen in die Intimsphäre der Dorfbewohner.



Abb. 24: Grace vor McKays Fenster 1 (Trier, DVD 2004: 0h46'18'')

Der im Drehbuch so detailliert beschriebene Panoramablick¹⁶⁵ wird in der Filminszenierung komplett ersetzt durch ein Anschwellen der Musik und eine Flut warmen

¹⁶⁵ „Sobald Grace den schweren Vorhang aufgezogen hatte und Licht in das halbdunkle Zimmer fiel, bereute sie ihren Vorschlag fast. Der Blick war mehr als wunderbar. (...) Die Bäume im Vordergrund sahen aus, als hätte sie ein Künstler dort hingestellt, die Silhouette des Waldstreifens auf dem niederen Berg etwas dahinter war ein Geniestreich, und die unglaublich schimmernden Felswände, die das majestätische Bergpanorama im Hintergrund umsäumten, sahen aus, als hätten Veras olympische Götter sie gemeißelt!“ (Drehbuch *Dogville*, S. 43).

hellen Lichtes, das auf einmal in den dunklen Raum und darüber hinaus bis auf die Dorfstraße dringt¹⁶⁶, und somit das sehr alte Theatermittel der Teichoskopie in der reduzierten Form einer nonverbalen Reaktion auf das außerszenisch Erblickte aufgreift. Die Wucht des Eindrucks, die in der Großaufnahme auf Graces Gesicht in Szene (8/8_7)¹⁶⁷ zum Ausdruck kommt, wird dagegen nur durch die Filmkamera mit ihrer Fähigkeit zur Intimität möglich gemacht.



Abb. 25: Grace vor McKays Fenster 2 (Trier, DVD 2004: 0h46'19'')



Abb. 26: Grace vor McKays Fenster 3 (Trier, DVD 2004: 0h46'30'')

¹⁶⁶ Vgl. Abb. 24: „Grace vor McKays Fenster 1“ und Abb. 25: „Grace vor McKays Fenster 2“.

¹⁶⁷ Vgl. Abb. 26: „Grace vor McKays Fenster 3“.

Die symbolische Bedeutung des Lichts manifestiert sich darüber hinaus besonders anschaulich an Grace selbst. Die hellblonde, zarte Grace steht für die Personifikation des Lichtes, das mit ihr Einzug in das gottverlassene Dogville gehabt hat. McKay beschreibt dies auf dem Dorffest zum 4.Juli:

„Du hast das Leben in Dogville lebenswerter gemacht. (...) Ich habe dein Lächeln noch nie gesehen, Grace, aber ich kann es trotzdem beschreiben. Es besteht aus allen Farben des glänzendsten Prismas der Welt“¹⁶⁸.

Dieses beredte und semantisch aufgeladene Licht spielt eine Schlüsselrolle in der dramaturgischen Entwicklung der Geschichte, und spielt eine dementsprechend bedeutende Rolle in der inszenatorischen Umsetzung. Graces Auftritt unter dem unruhigen Gewitterlicht wird mit der Vorahnung fortgesetzt, die sie in Szene 3/4 überkommt, und die ganz ausschlaggebend sowohl über den Erzählertext als auch über den tatsächlichen Lichteinsatz vom Thema Licht bestimmt wird:

„Erzähler

Dogville bezaubernd zu nennen war gelinde gesagt originell. Grace warf noch einen letzten Blick auf die Figuren, die sie selbst vor einigen Tagen noch als geschmacklos abgetan hätte. Als sie plötzlich etwas spürte, das sich wohl noch am besten als eine winzige Lichtveränderung über Dogville beschreiben ließe.

*(Musikeinsatz, kalte Lichtflecke auf einzelne Bewohnergruppen, die sie misstrauisch beobachten.)*¹⁶⁹

Der mit der Musik zusammenfallende Lichteinsatz ist nonverbaler Ausdruck von Graces Gedankengängen, sprachlich hervorgehoben von der Erzählerstimme. Diese nicht am Spiel beteiligte Instanz ersetzt an dieser Stelle den inneren Monolog, auf dessen unausgesprochenen Inhalt Toms Worte im Anschluss eingehen:

„Tom

Die behalten Sie im Auge. Selbst wenn Sie die Menschen hier mögen, muss man denen vielleicht ein wenig nachhelfen. Sie haben zwei Wochen Zeit, um von ihnen angenommen zu werden.“¹⁷⁰

¹⁶⁸ Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“: 7/11.II, Anhang S. 299 / Trier, o.J. 59.

¹⁶⁹ Vgl. Szene 3/4, Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 299.

¹⁷⁰ Vgl. Szene 3/4, Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 299.

Ihre Klimax erreicht diese Technik in der Schlusszene des Films, in der Grace den Entschluss fasst, die Macht ihres Vaters zu übernehmen, und Dogville für die an ihr begangenen Sünden dem Erdboden gleichzumachen. Der dramatische Stimmungsumschwung, der Graces Entscheidung vorausgeht, wird von der Erzählstimme sprachlich ausgeführt, und vom Filmlicht dramatisch umgesetzt:

„Grace steigt aus dem Auto. Der Mond ist aufgegangen und wirft ein pittoreskes, helles Licht auf die Stadt.

ERZÄHLER: (...) Das Mondlicht umhüllte sanft die kahlen Stachelbeersträucher. (...) Grace bückte sich und strich leicht über die Zweige. (...) Im Mondlicht sah Dogville genauso bescheiden und freundlich aus wie damals, als sie es zum ersten Mal gesehen hatte.

Grace schaut sie alle [die Bewohner von Dogville, eigene Anm.] an. Sie nickt. Dann bleibt sie neben dem Hundezwinger stehen. Moses knurrt. Das Mondlicht ändert sich dramatisch.“¹⁷¹

Diese Technik der semantischen Aufladung äußerer Lichtvorgänge ist bereits im Nebentext des Drehbuchs verankert.¹⁷² Die unterstützenden Schwenks der Kamera auf die jeweiligen Bewohnergruppen¹⁷³ verstärken die beschriebenen Effekte, was in der anschließenden Erschießungsszene noch einmal dynamischer wiederholt wird. Der anhand der McKay-Szene beschriebene teichoskopische Effekt auf Lichtebeine kommt noch einmal zum Einsatz, wenn sich die Dogville niederbrennenden Flammen allein in Form des Scheinwerferlichts auf Graces Gesicht widerspiegeln.

Durch kontrastierende Aufnahmen zwischen Nah und (Halb-)Totale entsteht im Film *Dogville* ein Ineinandergreifen der beiden Raumkonzepte von Theaterzitat einerseits und filminterner Realität andererseits. Zum einen entstehen dadurch sehr intime, filmtypische Dialog- und Spielszenen, in denen das restliche Szenenbild ausgeblendet wird. In dieser

¹⁷¹ Drehbuch *Dogville*, S. 120.

¹⁷² „ERZÄHLER: Grace blieb stehen. Während sie nachdachte, teilten sich die Wolken und gaben den Blick auf den Mond frei. Als Grace zuschaute, wie sich das Licht veränderte, war es so, als ob sich die Gebäude auch veränderten. (...) Es war so, als ob das Licht, das vorher so gnädig gewesen war, jetzt jede Unebenheit beleuchtete und hervorhob. (...) Woher nahm Dogville das Recht, die Milde einzufordern, die sie ihr selbst nie zugestanden hatten? (...) Nein, was sie getan hatten war einfach nicht in Ordnung. In diesem neuen Licht konnte man es deutlich sehen: die Gier und die Gemeinheit in jedem einzelnen verzogenen Brett der hässlichen Hütten. Und in den Gesichtern.“ (Trier, o.J., 120-121)

¹⁷³ Vgl. Einstellungen 23,1 – 23,23 in: Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 301.

Annäherung mit Nah- und Detailaufnahme ist der Film ganz bei sich und seinen Gestaltungsmöglichkeiten.

Zum anderen erweitert die Kamera an manchen Stellen ihren Fokus über die aktuelle Szene hinaus, und erfasst parallel belebte Nebenschauplätze im Hintergrund.

Ein Beispiel hierfür ist Szene 4/5 in Ma Gingers Laden, der Grace ihre Hilfe anbietet. Der Vordergrund dieser Szene ist in filmtypischer Weise auf die Dialogteilnehmer und charakteristische Requisiten sowie Ausstattungsteile konzentriert, wie die Kaffeemaschine und das Glas auf dem Tisch¹⁷⁴, oder das Auslagenfenster¹⁷⁵.



Abb. 27: Ma Ginger 1 (Trier, DVD 2004: 0h32'45'')

Im Hintergrund fängt die Kamera in ihren sehr schnellen Schwenks jedoch auch den restlichen Spielraum mit seinen jeweiligen Charakteristika ein: die aufgezeichneten Straßennamen und den Obstbaum im Hintergrund,¹⁷⁶ oder Figuren in ihren Häusern, wie beispielsweise Martha im Missionshaus, die in Abb. „Ma Ginger 2“ durch die Auslage des Geschäfts zu sehen ist.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Vgl. Abb. 27: „Ma Ginger 1“.

¹⁷⁵ Vgl. Abb. 28: „Ma Ginger 2“.

¹⁷⁶ Vgl. Abb. 27: „Ma Ginger 1“.

¹⁷⁷ Vgl. Abb. 28: „Ma Ginger 2“.



Abb. 28: Ma Ginger 2 (Trier, DVD 2004: 0h32'31'')

An Stellen wie diesen werden die gestalterischen Möglichkeiten der Filmkamera evident. Denn nur die Wahl der richtigen Kameraeinstellung verwandelt den Raum, der in *Dogville* als Zitat einer Theaterbühne angelegt ist, in einen reinen Filmraum. Auch in den Adaptationen von Kinofilmen für die Theaterbühne geschieht die räumliche Umsetzung der Vorlage häufig durch den Einsatz althergebrachter Theatermechanismen, und weniger in einer Orientierung an der filmischen Erzählsprache.

Auch die gegenläufige Methode kann in *Dogville* beobachtet werden, nämlich die räumliche Verflechtung der beiden oben genannten Ebenen, die in einzelnen Szenen zu einer besonderen situativen Intensität mit starker inhaltlicher Aufladung führt.

Ein anschauliches Beispiel für den Einsatz dieser Verflechtungs-Technik ist die Schlüsselszene des ersten sexuellen Übergriffs von Chuck auf Grace. Zu Beginn der Vergewaltigungsszene (8/15) bewegt sich die Kamera in teilweise angeschnittenen Nah- und Detail Einstellungen auf Chuck und Grace.¹⁷⁸ Im Folgenden bleibt die Kamera in der Halbtotale weiterhin sehr dicht an den Personen,¹⁷⁹ geht dann aber in Einstellung 8/15/15,19 aus der anderen Himmelsrichtung aus der filmischen Intimität heraus, und in Durchmessung des zitierten Theaterraums auf Distanz. Im Vordergrund fängt sie das stumm weitergehende Leben von *Dogvilles* Bewohnern ein, während im Hintergrund die

¹⁷⁸ Vgl. Einstellungen 8/15/15,4-15,17 in Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 300.

¹⁷⁹ Vgl. Einstellungen 8/15/15,18 in Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 300, sowie Abb. „Chuck 1“.

Vergewaltigung wie auf offener Bühne weitergeht und vor allem aufgrund der fehlenden Häuserwände voll einsehbar ist.¹⁸⁰ Die Kopräsenz der restlichen Figuren, die den Übergriff in ihrer Mitte stumm dulden, verdeutlicht auf nonverbaler Ebene die unausgesprochene Solidarität der Dorfbewohner mit Chucks Verhalten, die im weiteren Verlauf des Films bestätigt und auf die Spitze getrieben wird.



Abb. 29: Chuck 1 (Trier, DVD 2004: 1h31'14'')

Letzteres Beispiel erinnert in der Ausführung an eine Technik, auf die ich bei der Analyse der Filmadaptationen auf der Theaterbühne wiederholt gestoßen bin, und die eine Stärke des Theaterraums ausmacht. Simultan ablaufende Szenen, oder sich in ein und demselben Spielort verschränkende Schauplätze schaffen eine irrationale Erzählsituation. Das verbale und nonverbale Behaupten einer Als-Ob-Situation funktioniert auf der Theaterbühne durch die konventionelle Übereinkunft mit dem Publikum, und kann sich über die logischen Grenzen des tatsächlich auf der Bühne zu sehenden Schauplatzes hinwegsetzen, ohne dem Fortgang der Geschichte zu schaden.

Im Film *Dogville* kommt die Überlagerung der Schauplätze ja durch das Zusammenspiel der Kameraperspektive (einem filmsprachlichen Element) und die fehlenden Häuserwände (dem zugrunde liegenden Theaterzitat) zustande. Diese zuletzt erwähnte Szene ist also ein Beispiel für das harmonische Vermischen der jeweiligen medienspezifischen Techniken,

¹⁸⁰ Vgl. Abb. 29: „Chuck 1“.

und soll noch einmal den Blick schärfen für die Entstehung von Mischtechniken im Adaptationsvorgang.

b) *Akustisch-verbale Erzählinstanzen*

Inhaltlich knüpft der Film *Dogville* an das Motiv der Seeräuber-Jenny aus dem gleichnamigen Song in Brechts *Dreigroschenoper* an, wie Lars von Trier in seinem auf der DVD *Dogville* veröffentlichten Statement angibt.¹⁸¹ Darüber hinaus baut Lars von Trier seine synthetische Versuchsanordnung von Theater und Film in marginaler Anlehnung an Brechts Lehrstück¹⁸² zu einer moralischen Parabel über menschliche Schwäche und moralische Stärke aus.¹⁸³

Auf struktureller Ebene ist der Film mit seiner Unterteilung in neun Kapitel und einen Prolog mit Expositionsfunktion, „der uns die Stadt und ihre Bewohner vorstellt“¹⁸⁴, sehr klar gegliedert. Die Handlungskurve folgt mit ihrem Spannungsverlauf einer Entsprechung von vier Akten, in denen jeweils Kapitel 1 und 2 (Aufeinandertreffen der Parteien), Kapitel 3, 4 und 5 (Graces Eindringen und Eingliedern in das Dorfleben), Kapitel 6 und 7 (Kippen der Stimmung und Fluchtversuch), sowie Kapitel 8 und 9 (Toms Verrat und Graces Rache) in einem Akt zusammenzufassen sind. Daraus ergibt sich ein vieraktiges Drama, dessen klassischer Verlauf durch die ausführlichen handlungsvorantreibenden und erklärenden Erzählerkommentare eine epische Dimension erlangt, die in dieser Art vornehmlich im Film entstehen kann.

¹⁸¹ „Zwei Dinge inspirierten mich, *Dogville* zu schreiben. (...) ich wurde von einem amerikanischen Journalisten kritisiert, einen Film über die USA gemacht zu haben, ohne das Land jemals besucht zu haben. (...) Ich fand die Anschuldigungen seien nicht fair. In diesem Moment entschloss ich mich, dass ich weitere Filme drehen würde, die in Amerika spielen. Das war die eine Sache. Dann lauschte ich der „Piraten-Jenny“ (...) Das ist ein sehr eindringliches Lied. Und das Rachethema sprach mich an. Der Film musste an einem isolierten Ort spielen, denn die „Piraten-Jenny“ ist in einer isolierten Stadt angesiedelt.“ (von Trier, *Gedanken-Ideen-Inspirationen*, 2004, S. 1-2.)

¹⁸² Das Lehrstück etabliert mit dem Stilmittel seiner *Kommentare* ebenfalls bereits die Einheit aller theatralischen Mittel, unter die zum Beispiel auch der Film fällt, wenn auch in anderer Funktion: „Prinzipiell kann der Lehreffekt auch erreicht werden, wenn der Spielende als Partner im Film Auftretende hat“ (Brecht, 1967, 1024). Zu den *Kommentaren* in Brechts Lehrstück: „Dies [eigene Anm.: die Kommentare] sind zunächst eher theoretische Texte (Lesekommentare), Lehrtexte, die den L. [eigene Anm.: Lehrstücken] beigegeben sind. Unter Kommentar kann verstanden werden «die Gesamtheit aller theatralischen Mittel mit kommentierender bzw. die Handlung unterbrechender Funktion (wie z.B. Film), die bereits Piscator als <Kommentar> bezeichnet hat»“ (Steinweg 1972, S.105).

¹⁸³ Auf der einen Seite erhebt sich Tom als selbsternannter Moralapostel über seine Mitmenschen, genügt aber seinen eigenen moralischen Ansprüchen nicht, und ist bereit, die Würde des ihm mit Grace ausgelieferten menschlichen Lebens um einer abstrakten Anschauung willen zu zerstören.

Auf der anderen Seite wandelt sich der Gut-Mensch Grace mit hohen moralischen Prinzipien in der konsequenten Anwendung derselben zu einer Rachegöttin, die einen Schritt weiter geht, und das menschliche Leben des gesamten Dorfes in einer Mischung aus persönlicher Rache und konsequenter Anwendung der moralischen Härte, die sie vorher gegen sich selbst angewendet hat, tatsächlich physisch auslöscht.

¹⁸⁴ Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Szene 2/1, Anhang S. 299.

In *Dogvilles* Schlusszene erfolgen die beiden entscheidenden Momente des Umschwungs auf narrativer Ebene. Zunächst reduziert sich der Ausgangskonflikt, der Grace in ihr abgelegenes Versteck getrieben hat, in einer Dialogsituation mit ihrem Vater auf eine moralische Auseinandersetzung über Arroganz und einen nicht ganz ernst gemeinten Vater-Tochter-Konflikt. Diese Gesprächssituation hebt sich auch räumlich von der restlichen Inszenierung ab, da sie im Gegensatz zu allen anderen Dialogen der Filminszenierung in einem eng abgeschlossenen Raum im Wageninneren stattfindet, und so am ehesten an eine typische Filmsituation erinnert.

Graces darauf folgender abrupter Umschwung von der Dulderin der Opferrolle zur allmächtigen Rachegöttin erfolgt dagegen, begleitet vom dramatischen Lichtwechsel, wesentlich mit Hilfe einer ausführlichen inneren Schau durch die Erzählinstanz.¹⁸⁵ Der ausgestellte Charakter dieses Vorgangs rekurriert in der Unterstützung durch den deutlichen Lichtwechsel, der auch im Text erwähnt wird, und die Tatsache, dass der Erzähler die inneren Überlegungen von Grace deiktisch hörbar macht, wieder auf das zugrunde liegende Zitat des epischen Theaters.

Der Soundtrack des Films ist eine Ergänzung der visuellen Reduktion auf eine minimalistische Ausstattung. Mit ihm entwirft Lars von Trier eine reiche, dem Zuschauer eine eigene Imaginationsleistung suggerierende Tonkulisse, und vollendet mit dem Einsatz aller verfügbaren Mittel die Darstellung einer Alltagshandlung, oder die Kreation einer Außenatmosphäre.

Ein sehr auffälliges Motiv ist beispielsweise das Öffnen und Schließen der fehlenden Haustüren. Die Schauspieler betätigen sie im pantomimischen Spiel, und das begleitende naturalistische Türgeräusch verleiht der Geste Plastizität und Inhalt respektive Bedeutung. Diese Doppelung durch eine naturalistische, filmtypische und in dieser Art auf dem Theater nicht übliche Geräuschkulisse kontrastiert das Theaterzitat in seiner artifiziell-minimalistischen Ausstattung, und arbeitet es noch deutlicher heraus. Die Spanne reicht

¹⁸⁵ In einer langen Passage macht die Erzählerstimme Graces Entscheidungsprozess sichtbar: „(...) Auf einmal war es völlig klar. Wenn Grace wie sie gehandelt hätte, könnte sie keine einzelne ihrer Taten verteidigen und sie nicht hart genug verurteilen. (...) Es war so, als ob ihr Leid und ihr Schmerz endlich ihren rechtmäßigen Platz einnahmen. Man konnte alles auf der Welt auf tausend verschiedene Arten entschuldigen, das stimmte. Aber warum sollte man das tun? (...) Woher nahm Dogville das Recht, die Milde einzufordern, die sie ihr selbst nie zugestanden hatten? (...) Die Stadt hatte jede erdenkliche Möglichkeit gehabt, Anständigkeit und Lebensfreude zu kultivieren – aber sie hatte versagt. Die Stadt verdiente die gleiche Strafe, die sie selbst akzeptiert hätte, wenn sie ihre Taten begangen hätte.“ (Vgl. Trier, o.J., 121) Der Filmtext ist inhaltlich ähnlich angelegt und kommt zum gleichen Schluss, aber die moralische Reflexion wird weniger stark übertragen (vgl. Textpassage zu Szene 23/23.II/23,4-23,12, in: Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 301).

dabei von den illustrierenden naturalistischen Hintergrundgeräuschen über diverse Windgeräusche und die Schläge der Pfahlramme im nahen Tal¹⁸⁶, bis hin zu Geräuschen mit deiktisch-erzählerischer Funktion.

Über sie wird der Zuschauerblick bewusst gelenkt: in der Eingangsszene 2/1 beispielsweise zoomt die Kamera zu den Worten des Erzählers langsam aus einer Draufsicht in der Supertotalen auf Toms Haus, und geht dann in eine Detailansicht auf Tom Seniors Radioapparat über. Dieser visuelle Zoom wird auf der Tonebene bereits vorweggenommen: schon bei der Erwähnung des Radioapparats rücken die Radiogeräusche in den Vordergrund, auf die dann sogleich der Kamerazoom folgt.¹⁸⁷ Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird also zunächst auf subtile Weise akustisch geweckt, um sodann über den visuellen Zoom gleichsam in das Geschehen hineingesaugt zu werden.

Neben der Geräuschkulisse ist die musikalische Komponente des Films von großer Bedeutung. Sie ist eine konsequente Fortführung des Entstehungsgedankens, der dem Film zugrunde liegt, denn das thematische Hauptmotiv des Films ist auf ein musikalisches Thema zurückzuführen. Lars von Trier resümiert in seinen Ausführungen zur Entstehung von *Dogville*: „Dann lauschte ich der „Piraten-Jenny“, dem Lied von Bertolt Brecht und Kurt Weill aus die Dreigroschenoper. Das ist ein sehr eindringliches Motiv. Und das Rachethema sprach mich an.“¹⁸⁸ Die musikalische Dimension findet unter anderem ihren Ausdruck im zentralen Musikthema, das leitmotivisch durch die Filmerzählung führt. Es erscheint in den Anfangsszenen 2/1, 3/2 und 3/3, zweimal in der Schlüsselszene mit dem blinden McKAY in Szene 5/8, am Ende von Szene 9/18, in der Grace die Ketten angelegt werden, in Szene 10/19, in der Tom Grace auf der Dorfversammlung verrät, zweimal in 10/21, in der Grace vor der Versammlung spricht, und während des Wartens auf die Gangster in 10/22.I. Dabei akzentuiert das musikalische Thema jeweils wichtige Stationen in der Entwicklung der Geschichte.

Eine unsichtbare Erzählstimme führt den Zuschauern in die Filmwelt von *Dogville* ein, und begleitet ihn durch den ganzen Film. Sie ist zuständig für die Vergabe wichtiger situativer Informationen wie auch die Beschreibung innerfigürlicher Vorgänge, und treibt die Entwicklung der Geschichte voran. Dabei ergeben sich häufig Doppelungen, in denen der

¹⁸⁶ die an mehreren Stellen der Erzählung erwähnt wird

¹⁸⁷ Vgl. 2/1, Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 299.

¹⁸⁸ Lars von Trier, „Gedanken – Ideen – Inspirationen“. DVD. Extras, S. 2.

Erzähler eine Aktion beschreibt, die gerade oder kurz danach im Bild zu sehen ist, oder die Motivation einer Figur vorwegnimmt, die selbige kurz darauf ausspricht.

Lars von Triers typische Kapitelüberschriften¹⁸⁹, die den Inhalt des jeweils folgenden Kapitels in weißer Schrift auf schwarzem Grund zusammenfassen, ergänzen die Angaben der Erzählinstanz vor einer jeden Episode. Die Zwischenschaltung von Schrift ist kein außergewöhnliches Stilmittel in der dramatischen Kunst, ein kurzer Querverweis auf die Schrifttafeln in Laurence Oliviers Shakespeare-Filminszenierung möge hier genügen. Sie ist allerdings seit dem Wegfall ihrer Notwendigkeit im Stummfilm ein relativ ungewöhnliches Stilmittel im modernen Tonfilm, und hat daher eher den Charakter einer Theater-Rekurrenz. Konkret, und in diesem Fall durch die Stoffwahl nahe liegend, erinnert sie auch an das Element der so genannten «Brecht-Gardine», die vor die Szene herabgelassen wurde,¹⁹⁰ und auf der unter anderem auch Schrift- und Bildprojektionen in Relation zum Bühnengeschehen erschienen.

Ergänzt werden die ausführlichen Erzählerkommentare durch Episoden nonverbaler, visueller Stilmittel deiktischen Charakters.

In Szenenfolge 14.I – 14.III kommt es zum Beispiel zu einer filmtechnischen Montage zweier Bildelemente, in der die gewohnte Totalansicht von oben in Szene 14.II durch eine Einblendung erweitert wird: von der Turmspitze ausgehende eingeblendete Strahlen und Ziffern werden vom Schatten der Turmspitze durchwandert, woraus sich die Darstellung einer Sonnenuhr ergibt.¹⁹¹ Unterstützt wird das Verstreichen der Zeit durch ein deutlich hörbares Uhrenticken. Die beschleunigte Bewegung des Schatten-Uhrenzeigers knüpft an die Zeitraffertechnik in Szene 14.I an, in der man Grace durch die Kamera-Draufsicht in der Erfüllung ihrer angehäuften Pflichten von einem Haushalt zum anderen hasten sieht, und die nach der Einblendung in Szene 14.III weitergeführt wird.

¹⁸⁹ Auch in seinem Film *Breaking the Waves* stellt Lars von Trier beispielsweise jedem Kapitel in einem Moment der Ruhe die zugehörige Überschrift voran, die über längere Zeit bestehen bleiben, bevor die Filmhandlung weitergeht.

¹⁹⁰ Vgl. Brecht: „Warum die halbhohe, leicht flatternde Gardine?“ (Brecht, 1967, 757-758) Zum Einsatz von Titeln auf der Bühne schreibt Brecht, er verleihe zusammen mit dem Einsatz von Projektionen und anderem dem Zuschauer „jene gewünschte Haltung der realistischen Betrachtung, die in einer Welt vorsätzlicher Verwirrung der Begriffe, bewußter und unbewußter Verfälschung der Gefühle so nötig ist.“ (Brecht, 1967, Gesammelte Werke 15, 465)

¹⁹¹ Vgl. Abb. 30: „Turmuhrbild“.

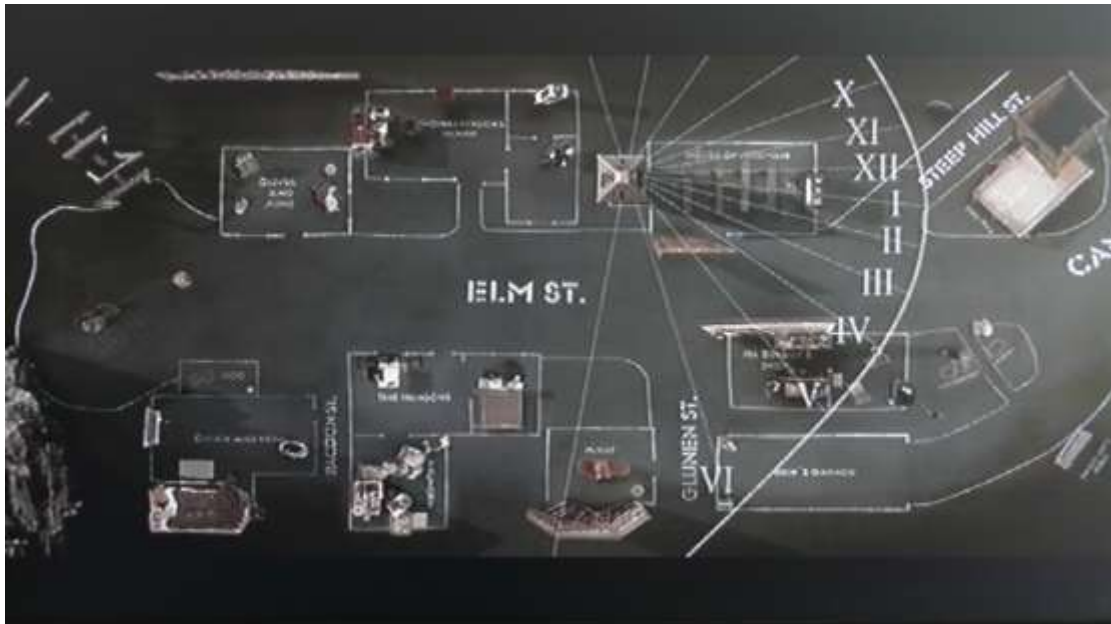


Abb. 30: Turmuhrbild (Trier, DVD 2004: 1h15'23'')

Zusammenfassung

Dieser erste Teil meiner Untersuchung behandelt also den Einfluss des Theaters auf die Filminszenierung; einmal in der Dramenverfilmung nach einer konkreten Vorlage, und ergänzend dazu im Theaterzitat im modernen Kinofilm. Da beim reinen Zitat im intermedialen Bezug ohne Adaptation eines Stoffes die konkrete Vorlage wegfällt, verlagert sich der Fokus der Analyse auf das Zitieren der einen Mediensprache in der anderen und auf ihre Integration in das finale Medium. Auf diese Weise wird der Blick für die Hauptuntersuchung, das Aufspüren von Medienzitat in der (Film)Adaptation, geschärft.

Das Exkursbeispiel *Dogville* zeigt zum Beispiel, wie erst im Zusammenspiel der medienspezifischen Erzählmittel des Films ein Eindruck theatraler Reduktion im Sinne des epischen Theaters nach Brecht entsteht.

Deutlich wird an der Fokussierung der Analyse auf medienästhetische Parameter der wichtige Unterschied zwischen dem medialen Charakter des Films und dem des Theaters. Er manifestiert sich vor allem am Theaterzitat im Film, denn das Theater kann seiner Natur gemäß andere Medien in eine Inszenierung integrieren und dabei auf ihren wesensgemäßen Trägern sichtbar machen (Malerei auf Leinwand, Licht in Scheinwerfern, Mode in den

Kostümen, Architektur im Bühnenbild, usw., und so auch Film in einer Projektion). Durch diese Integration geht ihr medialer Charakter nicht verloren.¹⁹² Im Film dagegen können theatrale Mechanismen zwar zitiert, und auch als solche wiedererkannt werden, aber durch ihre Integration in den Film werden sie in die zweidimensionale Film-Medialität überführt.

Filme mit stark ausgeprägtem Theaterrückbezug geben häufig wiederum Anstoß zur Adaptation auf dem Theater, wie bei *Dogville* geschehen. *Dogville* bildet auch als Werk einen Sonderfall in der Reihe meiner Untersuchungsgegenstände, denn der Film scheint bereits für sich eine Adaptation zu sein. Durch das so stark ausgeprägte Theaterzitat entsteht der Eindruck, es habe mit seinem Entstehen bereits ein Transport des Dramas aus der Theaterwelt in das Medium Film stattgefunden. Der vermeintliche Rücktransport ist deshalb umso interessanter. Nach der Uraufführung am Nationaltheater Athen (Premiere am 17.12.2004) unter der Regie von Antons Kalogridis¹⁹³ erscheint schon ein Jahr darauf die deutschsprachige Bühnen-Erstaufführung am Staatsschauspiel Stuttgart unter der Regie von Volker Lösch¹⁹⁴. Ergänzend zur Stuttgarter Bühneninszenierung habe ich auch die Inszenierung des Metropoltheaters München unter der Regie von Jochen Schölch in die Analyse der Filmadaptationen in Kapitel IV.2 aufgenommen.

¹⁹² Vgl. Kapitel II.1.

¹⁹³ Vgl. Veröffentlichung des Rowohlt Verlages im Internet unter: www.rowohlt-theaterverlag.de/sixcms/detail.php?id=338484 (aufgerufen am 06.08.2007 um 11:13 Uhr).

¹⁹⁴ Vgl. Kapitel IV.2.2.1

IV Der Einfluss des Mediums Film auf das zeitgenössische deutschsprachige Theater in der Filmadaptation

Wenn man voraussetzen kann, dass in unserer Gesellschaft optische Reize eine immer größere Rolle spielen, und die Schriftlichkeit in ihrer bewahrenden Eigenschaft immer mehr in den Hintergrund rückt, was sich auch in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts widerspiegelt, dann ist eine derartige Entwicklung auch in der Theaterkunst nicht überraschend. Orientierung an visuellen Vorlagen gewinnt gegenüber dem Rückgriff auf eine rein literarische Vorlage an Bedeutung. Es muss nicht mehr erläutert werden, dass das nonverbale Spiel, die Informationsvergabe über Ausstattung, Kostüm, Figurenkonstellation im Raum, und die Proxemik der Bühne erst die darstellerischen Möglichkeiten eröffnen, die der Literaturform Drama zur Vervollkommenheit fehlen. Der Weg einer verfeinerten Ausbildung der theatralen Kunst führt konsequenter- und natürlicherweise von der Dominanz der Sprache weg hin zu einer komplexen Darstellung auf der Bühne in der Komplexität aller ihr zur Verfügung stehenden Zeichen, Stilmittel oder Medien, wie man die Elemente einer Theaterinszenierung kontext- und zeitgeistbedingt auch nennen mag.

Dabei muss natürlich auch die Rezeption von Theaterarbeit in der Theatergeschichte berücksichtigt werden, die uns nur die Zeugnisse und Analysen überliefert, auf die das Augenmerk im jeweiligen Zeitkontext gerichtet war, wie Enghart in seinem Aufsatz von 2004 ausführt.¹⁹⁵ Er stellt sich die Frage,

„ob der visuelle Anteil im Theater wirklich gestiegen ist oder ob er in der Vergangenheit nicht einfach generell zu wenig beachtet wurde. Zu vermuten ist, daß die Forderungen an das Bildungstheater als Forum bürgerlicher Aufklärung seit dem 18. Jahrhundert, die Nähe der früheren Theaterwissenschaft zu Germanistik und die Semiotik als Analysemethode, die den theaterwissenschaftlichen Blick der letzten Zeit auf das Ereignis Theater dominiert, einen entscheidenden Anteil an der Vernachlässigung des Bildes im Theater als Untersuchungsgegenstand hatten.“¹⁹⁶

¹⁹⁵ „Erst jetzt, so scheint es, wird jedoch in Betracht gezogen, die Theaterwissenschaft ebenfalls als Bild-Wissenschaft zu verstehen. Da immer dann, wenn etwas mehr in den Vordergrund gerät, anderes zurücktreten muss, ist nicht auszuschließen, dass das Interesse für das Bild in mancher Hinsicht der momentanen Marginalisierung, wenn nicht oft Diskriminierung des dramatischen Textes in der Theaterwissenschaft sowie der forcierten Analyse des medialen bzw. intermedialen Systems eine theatralen Ereignisses geschuldet ist. Hinzu kommt eine mit der Medialisierung und Computerisierung der globalisierten Welt seit Mitte der achtziger Jahre einhergehende, heute nicht mehr so apodiktisch vertretene These, daß sich die Schrift tendenziell oder ganz in eine Bildkommunikation transportieren wird.“ (Enghart, 2004, 3)

¹⁹⁶ Enghart, 2004. 4.

Nehmen wir aber durchaus an, dass die Entwicklung in der darstellenden Kunst in einer gewissen Rückkopplung mit der gesellschaftlichen Entwicklung läuft, wie es sich ja auch in der Entliterarisierungsbewegung der europäischen Avantgarde zeigt, die die Grundsteine für die heutige Bühnenästhetik legte,¹⁹⁷ denn selbstverständlich ist die stark visuell geprägte Kultur des öffentlichen Raumes zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf die besonderen, neuen Lebensbedingungen in den Großstädten zurückzuführen, wie unter anderem Georg Simmel ausführt:

„Die wechselseitigen Beziehungen der Menschen in den Großstädten [...] zeichnen sich durch ein ausgesprochenes Übergewicht der Aktivität des Auges über die des Gehörs aus. Die Hauptursachen davon sind die öffentlichen Verkehrsmittel. Vor der Entwicklung der Omnibusse, der Eisenbahnen, der Tramways im neunzehnten Jahrhundert waren die Leute gar nicht in die Lage gekommen, lange Minuten oder gar Stunden sich gegenseitig ansehen zu müssen, ohne aneinander das Wort zu richten.“¹⁹⁸

Die darstellende Kunst entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl im Film als auch im Theater der zunehmenden Visualisierungstendenz im öffentlichen Leben entsprechend, wobei beide Kunstformen in einer engen Wechselbeziehung standen.¹⁹⁹

Die Gegenbewegung zur Literarisierung der Gesellschaft im 18. und 19. Jahrhundert geht einher mit dem Aufkommen der Fotografie im 19. Jahrhundert:

„Dieser »Bilderhunger« griff bereits im 19. Jahrhundert das Monopol des gedruckten Wortes in der illustrierten Massenpresse an. Das durch neue Reproduktionsverfahren beliebig vervielfältigbare photographische Bild war nicht nur schneller und müheloser entzifferbar, es verbürgte auch größere Authentizität und stärkere Identifikation als eine noch so detaillierte Beschreibung. (...) Die am Ende des 19. Jahrhunderts aufkommende Werbe- und Plakatkunst entwickelte mit Hilfe neuer Drucktechniken

¹⁹⁷ „In den zwanziger Jahren waren die Theaterexperimente gekennzeichnet durch den Versuch, in Konkurrenz zum Kino ein attraktives Schauspiel für die städtischen Massen zu schaffen. Der Dialog auf der Bühne wurde zurückgedrängt zugunsten der visuellen Elemente der Theaterkunst (Mimik, Gestik, Requisit und Ausstattung). Mit dieser Umorientierung nach dem optischen Gesichtspunkt näherte sich das moderne Avantgarde-Theater älteren Formen des Showgeschäfts, dem Jahrmarktstheater, dem Zirkus und dem Variété.“ (Ditschek, 1989, 151)

¹⁹⁸ Zitiert nach: Kaes, 1978, 18.

¹⁹⁹ Die Orientierung des Theaters an nonverbalen Strukturen wie im Variété hatte ihre Entsprechung in den Inhalten der ersten Filmexperimente, und auch der darauffolgende Stummfilm mit Dramenhandlung beeinflusste die Theaterästhetik der 20er und 30er Jahre. So unterteilten beispielsweise Meyerhold und Tretjakow die Stücke in Episoden mit überschriftartigen Titeln (Vgl. Ditschek, 1989, 97ff.), eine Strukturierung, die natürlich vom Stummfilm herrührt, in dem die eingeblendeten Texttafeln für die sprachliche Informationsvergabe noch notwendig waren.

ebenfalls eine stark optisch ausgerichtete bunte Bildersprache, die die Großstadtstraßen in eine nach außen gekehrte Kunstgalerie verwandelte.“²⁰⁰

In der Tat wird der allgemeine Trend zur Visualisierung vor allem in der Werbewelt sichtbar: zusammen mit dem Medium Fernsehen und dem alten Medium des Plakats hat sich hier eine bildbasierte Sprache entwickelt, die stark, allerdings nicht ausschließlich, über nonverbale Informationsvergabe funktioniert.

Wie wichtig dieser Aspekt sowohl in der heutigen Lebenswelt, als auch in der Kunst ist, zeigt sich auch an Filmen mit stark theatralem Rückbezug. Peter Greenaway, der sich selbst eher als Maler denn als Filmregisseur versteht, greift zum Beispiel in *Das Wunder von Mâcon* die nonverbale Sprache der Werbung als Initiativimpuls auf, wie er in einem Interview erklärt:

“M C : *What was the initial inspiration for The Baby of Macon?*

P G : (...) in an issue of *Elle*, I discovered a photo of a 14-year-old girl, very pretty, with a virginal air and very nicely dressed, holding a baby in her arms in the manner of the Virgin Mary. The eyes and the hair of the child were in no way similar to those of the young girl. The point of the photograph was to portray the child in the same way as a fashion accessory.”²⁰¹

In ähnlich unwirklicher Weise erscheint schließlich das Geschwisterpaar des Films als Inszenierung der Jungfrau Maria mit dem Kinde. Greenaways Rückgriff auf bildnerische Vorbilder erschöpft sich also nicht im Zitieren klassischer Malerei, sondern greift die Impulse unserer zeitgenössischen Lebenswelt auf.

Auch Baz Luhrmann setzt in der Ausstattung seiner Filminszenierung von *Romeo und Julia* die Formensprache der Werbung in auffallender Weise ein. So erscheinen an mehreren Stellen im Hintergrund der Szenerie Werbetafeln. In Szene 4.3 (*Romeo erzählt der Amme seinen Heiratsplan*) zum Beispiel, in der die einleitenden Einstellungen in einzelnen Shots das Strandleben am Verona Beach skizzieren, wechseln sich die belebten Szenen mit dazwischengeschalteten Aufnahmen von Plakatwänden ab, von denen eine die Aufschrift *L'Amour* im bekannten Schriftzug von *Coca Cola* in weiß auf rotem Hintergrund zeigt. Derselbe Werbezug erscheint mehrmals wieder an unterschiedlichen

²⁰⁰ Kaes, 1978, 18.

²⁰¹ Ciment, 1993, 157-158.

Stellen, so wie in Szene 5.1 (*Mercutios Tod*), an deren Ende auch die große Werbetafel neben der Theaterruine zu sehen ist.²⁰²

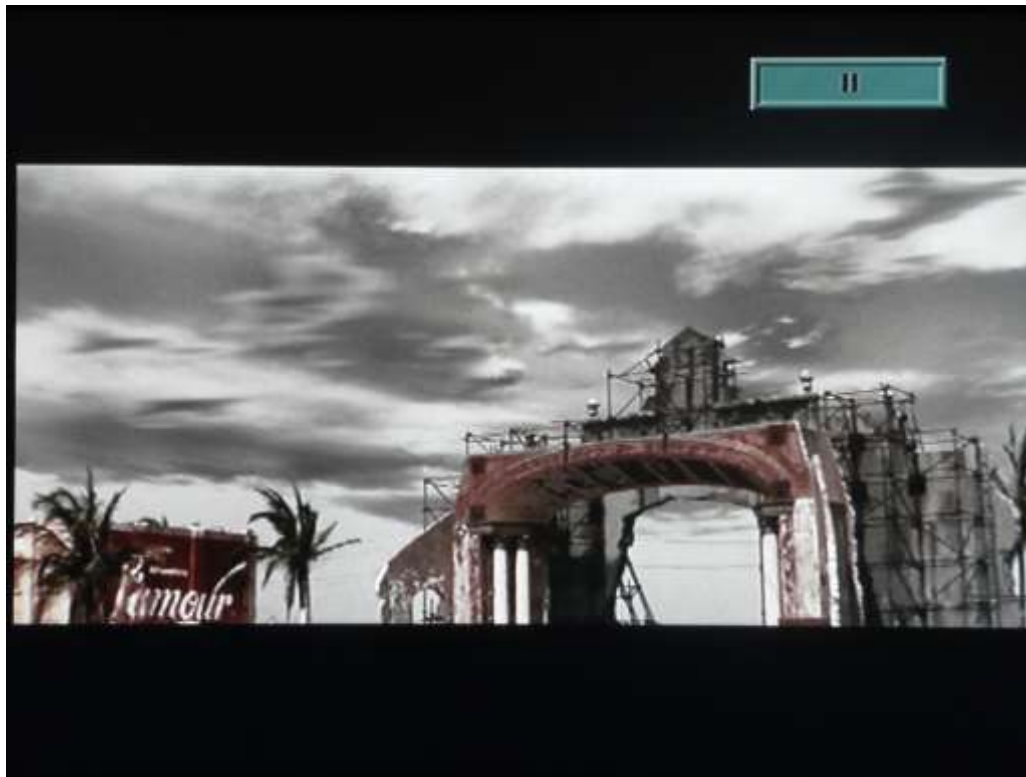


Abb. 31: L'Amour (Luhmann, DVD 2009: 1h07'22'')

Auch die Farbigkeit und die Schriftzüge der Tankstellenszene am Anfang zitieren eindeutig aus der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit. Damit verweist Luhmann durch die Shakespeare-Vorlage auf seine Zeit, die dadurch zugleich eine ironische Note erhält: „Indem er seine Protagonisten mit den Zeichen einer kapitalistischen Gesellschaft geradezu dekoriert, verleiht er ihnen bei aller Tragik immer auch eine latent komische Erscheinung.“²⁰³

Die Visualisierungstendenz in der Kunst kann auch auf einem weiteren außertheatralen Gebiet besonders deutlich nachgezeichnet werden: in der modernen Popmusik. Die ersten Videoclip-Experimente in den späten 70er und frühen 80er Jahren (zu denen sicher der Videoclip von Queen zu *Bohemian Rhapsody* 1975 gehört, wobei aber auch frühe Vorläufer wie die Promotion-Filme der Beatles 1966/67 zu den Liedern *Paperback Writer*, *Rain*, *Strawberry Fields Forever* und *Penny Lane* berücksichtigt werden müssen)²⁰⁴ lassen

²⁰² Vgl. Abb. 31: „L'Amour“.

²⁰³ Thiele, 2001, 216.

²⁰⁴ Vgl. dazu „<http://de.wikipedia.org/wiki/Musikvideo#Geschichte>“ vom 02.06.2008 um 13:50.

die ersten Konzert-Mitschnitte oder Aufnahmen der Bandprobe, die nur die Musiker selbst beim Musizieren zeigten, hinter sich, und ergänzten den Liedtext mit schauspielerisch dargestelltem Inhalt. Diese zu Beginn der Entwicklung noch überflüssige visuelle Dimension macht heute einen existenziellen Teil in der Produktion eines neuen Liedes aus. Da das Fernsehen bzw. das Internet an erster Stelle der zeitgenössischen Unterhaltungsmedien steht, wird heute kein Lied mehr ohne den passenden Videoclip dazu produziert, der dann den Song vor allem auf visueller Basis zum Rezipienten trägt. Dabei kann es passieren, dass sich der Rezipient nicht mehr über das alleinige Hören, sondern vielmehr über den visuell und somit unmittelbar wirkenden Videoclip mit einer detailliert ausgearbeiteten eigenen Geschichte erinnert, von welcher Band der Song ist. Darüber hinaus gewinnt die Musik durch den Videoclip eine narrative Dimension, denn beim wiederholten Anhören der Musik wird beim Rezipienten die dazugehörige „Bilder-Geschichte“ aktiv.

In diese allgemeine Tendenz der Visualisierung gliedert sich auch das Phänomen der Filmadaptation auf der Theaterbühne ein, das sich ja vor allem am Film als fertigem Produkt orientiert, und erst in zweiter Linie das entsprechende Drehbuch als Arbeitsgrundlage nimmt. Dies liegt auch an der Tatsache, dass das gedruckte Drehbuch des Films selbst in der Regel zwar als Arbeitsgrundlage für die Filmproduktion dient, mit dem Endprodukt der Filminszenierung aber nicht deckungsgleich ist. Dieses Phänomen ist in allen von mir in Kapitel IV untersuchten Analysebeispielen der Fall.

Ich habe beobachtet, dass die zur Bühnenadaptation herangezogenen Filmvorlagen in der Regel viel Raum für Interpretation und szenische Gestaltung lassen, da sie sprachlich wenig vorgeben. Filme mit Theaterzitat hingegen, wie *Dogville* oder beispielsweise auch Filme wie Woody Allens *Geliebte Aphrodite* oder Greenaways bekannte Barockparabel *Das Wunder von Mâcon* zeichnen sich tendenziell durch eine größere Sprachfülle aus, was anscheinend zusätzlich als Referenz an das Theater wahrgenommen wird, wie wir es seit der Klassik vornehmlich kennen.

Eine Stärke des Spielfilms ist eindeutig die Fotografie, weshalb die nonverbale Informationsvergabe auf Bildebene im Film viel detaillierter und auch subtiler eingesetzt wird, als es auf der Theaterbühne wird oder werden muss. Die inszenatorischen Freiräume, die dem Theater aus diesen Vorgaben erwachsen, werden dann in der Adaptation auf der Bühne mit epischen Inszenierungsstrategien wie dem Einsatz von gesprochenen

Regieanweisungen, oder auch einer Als-ob-Spielhaltung ohne emotive Involvierung der Figuren in das Dramengeschehen gefüllt, was der allgemeinen Visualisierungstendenz wieder entgegenläuft.

Der Einfluss des Mediums Film in seinen verschiedenen Ausprägungsformen zeigt sich auf der Bühne am unmittelbarsten im Einsatz neuer audiovisueller Medien in Projektionen und technischer Verstärkung von Stimme und Ton. Beobachtung des Berliner Theatertreffens 2008 zeugen von einer diesbezüglichen Zunahme:

„Das Theater wird von einer neuen Unruhe erfasst. Es wird zum Medientheater. Es stellt auf die Bühne, was an elektronischen Medien zu haben ist, und schaut sich an, wie sich Körper und Räume, Stimmen und Gesten jetzt noch bewähren. Es verwandelt sich in ein Medium, in dem ausprobiert werden kann, wie sich das Verhalten der Menschen modifiziert, wenn es mit der Hilfe von Kamera und Mikrofon, Leinwand und Lautsprecher, Licht und Ton unterstützt und unterlaufen, zerlegt und wieder zusammengesetzt, gespiegelt, verzerrt und verschoben wird.“²⁰⁵

Diese Art des Medientheaters hat in der Theaterlandschaft seinen Platz, allerdings reicht sie in dieser Form über einen illustrativen Ansatz zunächst nicht hinaus, sofern sich aus den Formexperimenten nicht neue Strukturen in Spielweise und Raumgestaltung für die Bühne ergeben.

Für die folgende Analyse ist jedoch nur der strukturbezogene Aspekt eines Transports der Filmvorlage auf die Theaterbühne von Interesse, der überdies keine grundsätzliche Neuerung an sich darstellt. Auf struktureller Ebene machte allen voran Meyerhold bereits in den 20er und 30er Jahren filmische Experimente auf dem Theater, deren elementare Bedeutung für das heutige Theater zum Beispiel in einer Untersuchung aus den 80er Jahren angesprochen wird:

„Alles, was Piscator und Brecht >erfunden< haben, hatte Meyerhold schon ausprobiert. Möglicherweise könnte eine wissenschaftliche Erforschung seines Wirkens den Nachweis erbringen, daß bis auf den heutigen Tag auf der Bühne nichts >Neues< geschaffen worden ist, das er nicht längst entdeckt oder auch wiederentdeckt hatte.“²⁰⁶

²⁰⁵ Baecker, 2007, 81.

²⁰⁶ Siegfried Melchinger, 1980 in: Brauneck, Die Welt als Bühne Bd. 4, 2003, 844

Im Rückblick auf die russischen Formalisten und ihre praktische Theaterarbeit erschließen sich erstaunliche Parallelen zu Inszenierungsmechanismen in den Filmadaptationen auf dem heutigen Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Auch heute noch wird unser Blick in erstaunlich konkreter Weise auf die Anfänge der Moderne zurückgeworfen, wenn wir zeitgenössische Tendenzen in der Theaterästhetik untersuchen.

In der direkten Konkurrenz mit dem Kinofilm war Meyerholds wie Piscators Anliegen ganz konkret das, den Film durch eine möglichst weitgehende Annäherung an das theaterfremde Medium mit den Mitteln des Theaters auf der Bühne schlagen zu können. Auf äußerlicher Ebene fand diese Annäherung über die Bühnentechnik statt.²⁰⁷ Meyerhold strebte aber über die rein illustrativen Effekte seiner Zeit hinaus bereits den Transport filmischer Verfahren in die Theaterinszenierung auf struktureller Ebene an.²⁰⁸ Er forderte die Neustrukturierung theatraler Erzählmechanismen nach den ästhetischen Neuerungen, die durch die Filmtechnik entstanden waren:

„Wir verlangen vom neuen Theater, daß es kinofiziert wird, und dies zwar nicht in dem Sinne, daß wir eine Leinwand auf die Bühne hängen, sondern derart, daß wir vom Film die technischen Errungenschaften [eigene Anm.: damit ist vorwiegend der Montagebegriff gemeint] übernehmen und sie weiterentwickeln.“²⁰⁹

Die im folgenden untersuchten Bühneninszenierungen weisen teilweise Mechanismen auf, die bereits bei Meyerhold und Brecht auftreten, und auch dem Konzept von Grotowskys «Armee Theater» entsprechen. Dies ist zum Beispiel der Fall bezüglich der Verteilung mehrerer Rollen auf einen Schauspieler, einem Konzept, das seit Langem in die Theaterpraxis eingegangen ist,²¹⁰ und das in den Münchner Beispielinszenierungen von *I Hired A Contract Killer*, *Die Ehe der Maria Braun*, und *Dogville* Anwendung findet.

²⁰⁷ „Wie im Film schufen schnelle Szenenwechsel, die durch auf Rollen montierte, bewegliche Wände und eine geschickt eingesetzte Lichtregie ermöglicht wurden, ständig neue Handlungsräume.“ (Ditschek, 1989, 99)

²⁰⁸ „Zeitweise verstand man unter 'Filmisierung des Theaters' eine optische Täuschung, einen Trick, bei dem man mit Hilfe von Lichtfiltern eine ruckartige, abgehackte Bewegung der Schauspieler erzeugte. Meyerholds 'Kinofizierung des Theaters' zielte dagegen auf eine wirkliche Integration filmischer Verfahren.“ (Ditschek, 1989, 100.)

²⁰⁹ Meyerhold, 1930, 50. (zitiert nach Ditschek, 1989, 153)

²¹⁰ „Die Schauspieler werden je in einer ganzen Reihe von Rollen auftreten. Es ist nicht normal, daß die eine Rolle zu sehr mit Stoff beladen wird, während man andere so weit reduziert, daß sie von Statisten niederer Qualität gespielt werden können. (...) Für große Schauspieler ist es interessant, im Verlauf einer Aufführung in sieben oder gar zehn Rollen aufzutreten; dabei zeigen sie die Kunst, die Masken und Charaktere mit einfachen Mitteln zu wechseln.“ (Meyerhold, 1930, 131; in: Hoffmann / Wardetzky, 1972)

Auch im Einsatz der Requisiten greifen die modernen Filmadaptationen auf alte Konzepte zurück, die z.B. auf Brechts diesbezüglichem Verständnis beruhen.²¹¹

IV.1 Aki Kaurismäki – *I Hired A Contract Killer*

Dialogarm und bilderreich - Aki Kaurismäkis Filme sind Exoten in der Filmwelt, und finden vielleicht gerade deswegen so viel Anklang auf der Theaterbühne, weil sie der Interpretation und der Phantasie des Zuschauers viel Raum für Ergänzung geben.

Kaurismäkis *I Hired A Contract Killer* ist selbst eine Version des Films „Der Mann, der seinen Mörder sucht“ mit Heinz Rühmann in der Hauptrolle aus dem Jahre 1930/31 unter der Regie von Robert Siodmak. 1965 erschien der französische Film „Die tollen Abenteuer des Monsieur L.“ mit Jean-Paul Belmondo, unter der Regie von Philippe de Broca.

Beide Versionen greifen zurück auf Jules Vernes Roman „Les Tribulations d’un Chinois en Chine“²¹² (Die Leiden eines Chinesen in China) aus dem Jahre 1879, in dem der junge reiche Adlige Kin-Fo, des Lebens überdrüssig, eine Beziehung mit einer jungen Witwe eingeht. Als ihn die Nachricht von seinem plötzlichen Bankrott erreicht, will er seinem nun wieder sinnlos gewordenen Leben ein Ende setzen, nicht ohne vorher eine hohe Lebensversicherung zu Gunsten der Witwe und seines Freundes Wang abgeschlossen zu haben. Sein Freund Wang soll ihn umbringen, da er selbst von den Vertretern der Versicherung beschattet wird, um einen Suizid zu vermeiden, und erhält ein Schreiben, das ihn vor einer Verurteilung schützen soll. Als sich jedoch der Bankrott als Fehlmeldung herausstellt, will Kin-Fo den Auftrag rückgängig machen, doch Wang ist plötzlich unauffindbar. Als er ihn schließlich doch ausfindig macht, stürzt dieser in einen Fluss und in den Tod. Als weitere Komplikation stellt sich heraus, dass Wang den Auftrag an einen skrupellosen Gauner weitergegeben hat, der nun seinerseits gefunden, und von dem der Auftrag zurückgekauft werden muss, bevor die Versicherungspolice ausläuft.

²¹¹ Zusammenfassung des Requisiteneinsatzes nach einer Analyse der Dramentexte von Steinweg: „Die Requisiten haben im Lehrstück (1.) Zeichen-Charakter; aber die Zeichen sind nicht willkürlich gewählt, sondern weisen ein charakteristisches Merkmal des Bedeuteten auf. (...) Dabei werden (2.) grundsätzlich nur solche Requisiten verwendet, die die Darstellung der Vorgänge oder Situationen verdeutlichen; sie dienen nicht zur Charakterisierung von Personen. Deshalb kommen (3.) fast ausschließlich Requisiten vor, mit denen im Verlauf der Handlung etwas geschieht.“

(Steinweg, 1972, 172)

²¹² Vgl. Verne, 1977.

Der Film wurde seinerseits wieder vielfach für die Theaterbühne adaptiert, das erste Mal im deutschsprachigen Raum von Andreas Kriegenburg am Staatstheater Hannover im Jahre 1997, eine sehr körperbetonte, tänzerisch-stilisierte Interpretation der Geschichte.

IV.1.1 *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)

Als erstes Beispiel fungiert die Bühnenszenierung *I Hired A Contract Killer* am Metropoltheater München unter der Regie von Gil Mehmert, die im April 2001 Premiere hatte und über neun Jahre wiederholt an unterschiedlichen Spielstätten im In- und Ausland gespielt wurde.

IV.1.1.1 Spielvoraussetzungen und Mediendiskurs

a) Das multifunktionale Bühnenbild mit seinen Spielmöglichkeiten

Wohl der größten Herausforderung bei der Umsetzung eines Films auf dem Theater hat sich der Bühnenbildner zu stellen, denn der leichtfüßige Wechsel der Schauplätze im Film stellt das Theater vor eine grundlegende Entscheidung: die Wahl des Bühnenraumes. In Kaurismäkis Film gibt es allein 40 verschiedene Schauplätze, wobei der Wechsel von Außen nach Innen und umgekehrt an einigen Stellen innerhalb einer Szene stattfindet. Die Kürze der Szenen bringt für die Kamera problemlose schnelle Schauplatzwechsel mit sich, für die im Theater in einem schnell wandelbaren und multifunktionalen Bühnenbild Räume kreiert werden, in denen die Geschichte vergleichbar schnell erzählt werden kann. Jan Steigert, der Bühnenbildner der Produktion *I Hired A Contract Killer* am Metropoltheater, löst dieses Problem durch eine Drehbühne mit 6 Metern Durchmesser, die von einem fünf Meter langen, ca. 60 cm tiefen und 1,60 Meter hohen Tresen in zwei Hälften unterteilt wird.²¹³

²¹³ Vgl. Abb. 32: „Henri zu Hause“.



Abb. 32: Henri zu Hause (Metropoltheater München, Foto Jan Steigert)

Für die unterschiedliche Gestaltung der Innen- und Außenräume haben die beiden Längsseiten des Tresens eine jeweils andere Oberfläche. Die zum Großteil Innenräume darstellende Seite greift die Holztäfelung aus dem Bühnenraum des Metropoltheaters auf. Ihre glatte, dunkle Oberfläche wird unterbrochen von helleren Leisten, die die Seite in drei Flächen unterteilen. Die andere, mit ihrer grauen, rauen Oberfläche an eine Hauswand erinnernde Seite des Tresens bildet häufig, nicht immer, den Hintergrund für die Außenszenen.

Der Tresen ist durch seine Multifunktionalität in der Lage, das auf den ersten Blick schlichte Bühnenbild in kürzester Zeit in diverse Räume zu verwandeln. Zu diesem Zweck hat der Tresen an einem Ende der Längsseite im Inneren ein Regal mit drei Fächern, das über Türen von zwei Seiten zugänglich ist, und als Möbel, vor allem aber zum Verstauen von Requisiten genutzt wird.

Direkt im Anschluss daran ist der Tresen von einem ca. 50 cm breiten Durchgang unterbrochen. Die Decke des Tresens lässt sich an dieser Stelle in Form einer Klappe öffnen, und zusammen mit dem roten Samtvorhang an einer beweglichen Vorhangstange kann der Durchgang verschiedene Funktionen erfüllen: zum Beispiel kann er - geöffnet

oder geschlossen - unterschiedliche Türen oder Orte darstellen: in Szene 9 der Inszenierung wird der Durchgang durch das Öffnen der Klappe zur Toilette in Henris Wohnung. Gleich danach, auf Henris Gang zur Pfandleihe, zur Bank und in das Fotostudio, wird dieselbe Klappe vom Pfandleiher wieder geschlossen, und der Tresen wird zum Schalter der Pfandleihe, der Bank und des Fotostudios. In den Szenen 10 und 12 wird der Vorhang einmal zum Eingang der „Honolulu Bar“, und dann zum Durchgang im Tresen der Bar „Warwick Castle“ für Margaret und den Kellner.

Am gegenüberliegenden Ende des Tresens gibt eine weitere, ca. 1 m breite Klappe bei Bedarf die im Tresen hinaufführenden Treppenstufen frei. Sie ist im Scharnier an der braunen Tresenwand beweglich und kann senkrecht nach oben ragend fixiert werden, sodass die grünliche Oberseite des Tresens sichtbar bleibt²¹⁴, oder sie kann nach außen herunterhängen.

Diese Treppenstufen werden zum Beispiel in Szene 4 zu Henris Treppenhaus, das hinter der senkrecht fixierten Klappe verborgen nach oben aufs Dach führt, während die Klappe in derselben Szene Henris Küche definiert, wenn sie an der Seite herunterhängt.

In Szene 15 der Inszenierung wird diese Klappe zur Tür von Margarets Apartment, und in Szene 26 wird der Tresen mit zum Publikum zeigenden Treppenstufen zu den Eisenbahnschienen, auf denen Henri versucht, sich das Leben zu nehmen.

In Szene 10 der Inszenierung werden die Stufen ein weiteres Mal für den Zuschauer sichtbar: die graue Längsseite des Tresens ist in ihrer ganzen Länge aufklappbar. Dadurch ergibt sich ein völlig neuer Raum, dessen Bodenfläche durch die aufgeklappte Wand definiert wird, und der durch das Innere des Tresens eine neue Dimension gewinnt: der Zuschauer hat nun eine seitliche Aufsicht auf die Treppe, die Henri als Sitzplatz dient und gleichzeitig den Eindruck vermittelt, die „Honolulu Bar“ liege im Souterrain.

Die Seitenwand wird in jedem der beiden Akte nur einmal mit einem beeindruckenden Effekt aufgeklappt, und in beiden Fällen handelt es sich um Schlüsselszenen: Szene 10 im ersten Akt zeigt die „Honolulu Bar“²¹⁵, in der Henri seinen Killer anheuert.

²¹⁴ Vgl. Abb. „Henri zu Hause“.

²¹⁵ Siehe Abb. 33: „Honolulu Bar“.



Abb. 33: Honolulu Bar (Metropoltheater München, Foto Jan Steigert)



Abb. 34: Friedhof (Metropoltheater München, Foto Jan Steigert)

Die Voraussetzung für den Konflikt des Stücks wird also in einem Bühnenbild gesetzt, das sein Innerstes offenbart. Die Lösung des Konflikts erfolgt mit dem Tod des Killers auf dem „Friedhof“ in Szene 30, in der analog zu Szene 10 ebenfalls die Seitenwand aufgeklappt ist, und noch einmal der Blick in die Tiefen des Bühnenbilds freigegeben wird.²¹⁶ An diesen beiden Schlüsselszenen der Inszenierung wird die thematische Aufladung des Bühnenbilds besonders deutlich.

Zur Gestaltung unterschiedlicher Schauplätze trägt wesentlich auch die Ausstattung bei. Ein Holztisch mit Schublade und einem Spiegel an der Innenseite der aufklappbaren Schreibfläche kommt wiederholt zum Einsatz, um verschiedene Innenraum-Szenarien zu markieren.

Vier Holzstühle mit hellbrauner Stoffbespannung werden in unterschiedlichen Variationen eingesetzt, beispielsweise werden sie in Szene 16 zu den Sitzen eines Omnibusses oder markieren in Szene 28 umgedreht auf dem Tresen die Essensausgabe im französischen Imbiss.

Ein rollbarer Kleiderständer aus Metall erscheint nur im ersten Teil der Inszenierung: er dient verschiedentlich als Kleiderständer, aber mit einem Handgriff wird er auch zum Innenraum der U-Bahn in Szene 3.

Nach der Pause wird an seiner Statt ein Klappbett auf Rollen vielfältig eingesetzt, um verschiedenste Lokalitäten zu definieren.

Die ca. 40 cm hohe Drehscheibe ist in verschiedenen, stufenlos regelbaren Geschwindigkeiten in beide Richtungen drehbar. Die ideale Bühnensituation dieser Inszenierung ist die des Metropoltheaters in München, für dessen Raum das Bühnenbild konzipiert wurde. Durch die leicht ansteigende Zuschauertribüne ergibt sich für das Publikum eine Aufsicht auf die Bühne. Der bespielte Raum geht über die Drehbühne hinaus, seitlich und davor jeweils bis zu zwei Meter, und er reicht bis auf einen Meter an die erste Stuhlreihe heran. Durch die große Mobilität und seine Wandelbarkeit ist das Bühnenbild bei aller ästhetischen Schlichtheit sehr gut zur Darstellung wechselnder Schauplätze geeignet und optimal auf eine Filmadaptation ausgerichtet.

²¹⁶ Siehe Abb. 34: „Friedhof“.

b) *Umsetzung filmischer Techniken auf der Bühne*

In der Münchner Bühneninszenierung findet an mehreren Stellen eine Annäherung an filmische Ausdrucksmittel wie Nahaufnahme oder Zoom statt, ohne ihre Effekte jedoch an derselben Stelle wie im Film umzusetzen. Vielmehr werden solche Verfahren im Allgemeinen zitiert und an geeigneter Stelle in der Inszenierung angewandt.

Eine große Rolle spielt hierbei das Licht bei der Lenkung des Zuschauerblicks. Nicht ganz vergleichbar mit der Funktion der Kamera ist es aber doch in ähnlicher Weise in der Lage, Bildausschnitte zu zeigen, und Figuren und Formen punktuell hervorzuheben, während die Umgebung ausgeblendet wird. Ein Beispiel ist hierfür die Taxifahrt in Szene 9 der Inszenierung, in der nur Henri und der Fahrer von einem Scheinwerfer beleuchtet werden, während der Rest der Bühne im Dunkeln liegt, und dem Zuschauer die Aufgabe überlassen wird, die Szenerie entsprechend zu ergänzen. Diese Konzentration auf die Gesichter der beiden kommt einem Close-Up, einer Nahaufnahme, schon sehr nahe.

Diese Aufmerksamkeitslenkung auf die beiden Figuren entspricht der in den Einstellungen 94 und 95 des Films: die beiden aufeinander folgenden Nahaufnahmen von Henri und dem Fahrer wurden in der Inszenierung in einer Fokussierung auf die beiden Figuren durch das Licht zusammengefasst.

In Szene 9 der Münchner Inszenierung kann man in der synchronen Bewegung der Zeitungsverkäufer auf den Zeitungsartikel zu und das gleichzeitige laute Lesen der Schlagzeile "Bezahlte Killer im Drogenkrieg"²¹⁷ deutlich die Zitation einer filmischen Zoombewegung erkennen, wenn auch an der entsprechenden Stelle im Film kein Zoom steht. Der Fokus auf die Schlagzeile ergibt sich in der Filmvorlage aus einer Großaufnahme²¹⁸ des Zeitungsartikels. Die hypothetische Kamerabewegung²¹⁹ auf der Bühne wird von der Bewegung der Zeitungsverkäufer übernommen, wobei die Vermittlung des derart fokussierten Zeitungsausschnittes akustisch an das Publikum erfolgt. Bei diesem Beispiel handelt es sich also um eine Stelle, an der es nicht um die Lösung für eine filmische Vorgabe geht, sondern an der die Inszenierung eine allgemeine filmische Technik zitiert.

²¹⁷ Vgl. Mehmert, 2001, 11.

²¹⁸ Szenenprotokoll „Aki Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*“, Sequenz 9, Anhang S. 309.

²¹⁹ Man muss bei einem Zoom grundsätzlich unterscheiden zwischen einem Zoom durch Veränderung des Objektivs und einer Kamerafahrt. An dieser Stelle ist diese Unterscheidung irrelevant, denn es handelt sich um keinen tatsächlichen Zoom, sondern um sein Prinzip, das auf der Bühne umgesetzt wird.

Das nächste Beispiel zeigt, wie die Bühnenadaptation für ein filmsprachliches Mittel der Vorlage andere, filmisch anmutende Lösung findet. Es handelt sich um Sequenz 13, in der Henri auf den angeheuertten Killer wartet, und am Ende der Sequenz durch das Fenster auf der anderen Straßenseite einen Pub entdeckt, in den er sich dann zur Verkürzung der Wartezeit entschließt zu gehen.

In der Filmvorlage wird der Entschluss durch ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren²²⁰ verdeutlicht, das häufig in Dialogen angewendet wird, um die Gesprächspartner mit ihren mimischen Reaktionen in Nahaufnahme zeigen zu können, oder auch im Schnitt von einer Figur auf eine nicht belebte Szenerie oder Ähnliches auch Gedanken oder Gefühle darzustellen, indem die Assoziationskraft des Zuschauers inhaltliche Verknüpfungen herstellt.²²¹

Im vorliegenden Beispiel von einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren zu sprechen, scheint vielleicht etwas übertrieben, aber selbst mit einem einzigen eingeschobenen Bild tritt besagter Montage-Effekt ein: Henri tritt in Einstellung 147 nach einer Folge von Einstellungen, die ihn beim Warten zeigen, ans Fenster, sein Blick fällt auf die Straße, und in der nun eingeschnittenen, kurzen²²² Einstellung 148 ist eine Totalansicht des Pubs zu sehen. Der Schnitt zurück auf die Nahaufnahme von Henris Gesicht fängt Henris Entschluss ein, der von der abrupten, entschlossenen Art, mit der Henri aus dem Bild geht, noch einmal unterstrichen wird.

In der Münchner Inszenierung sitzt Henri in Szene 11 ebenfalls wartend in seiner Wohnung, als der Pub seine Aufmerksamkeit weckt: hinter dem Tresen tauchen plötzlich der Barkeeper und die beiden Musiker auf. In einem dreimaligen Aufflackern dieser Pubszenerie, das jeweils dann ausgelöst wird, wenn sich Henri nach hinten wendet, wird seine Wahrnehmung in einer Art Traumerscheinung auf der Bühne visualisiert.

Das findet zum Großteil über das Licht statt, denn durch das Beleuchten des hinteren Bühnenteils erinnert das Auftauchen und Verschwinden der Pubatmosphäre in seinem schlaglichtartigen Erscheinen an Filmeinstellungen, die im Schuss-Gegenschuss-Verfahren montiert wurden. Unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, dass Henri sich an den jeweiligen Stellen mit dem Gesicht nach hinten wendet, und so an den Rand der Zuschauerwahrnehmung gerückt wird. Das Zuwenden des Gesichts zum Publikum in einer

²²⁰ Vgl. Korte, 2001, 28.

²²¹ Vgl. dazu den Montagebegriff bei Eisenstein in seinem Aufsatz *Montage 1938*, in: Eisenstein, 2005, 158-201.

²²² Die Einstellung 148 dauert nur 4 Sekunden, während die einrahmenden Einstellungen 147 (7,7 Sek.) und 149 (10 Sek.) deutlich länger dauern.

raschen Drehung zwischen dem jeweiligen Auftauchen des Pubs verstärkt das Prinzip des Wechsels vom Schauplatz zum Gesicht der Figur.

Auch der Zoom ist für den Film ein Mittel zur Aufmerksamkeitslenkung des Zuschauers, und kann beispielsweise einem Satz besonderes Gewicht verleihen. Am Ende von Sequenz 15 beispielsweise, in der Margaret vorschlägt, den Auftrag rückgängig zu machen und ein paar Sachen aus Henris Wohnung zu holen, erfolgt mitten in Margarets Replik ein Zoom in eine Nahaufnahme ihres Gesichtes, und somit eine Aufmerksamkeitslenkung auf den Satz „Schließlich kennt mich der Mörder ja nicht“. Mit diesem Szenenabschluss wird die filmische Verfahrenstechnik des Spannungsaufbaus, der sogenannte Cliffhanger, zitiert.

In äquivalenter Weise wird derselbe Satz in Szene 15 der Münchner Inszenierung hervorgehoben, hier allerdings mit der Zitation eines aus dem Musical bekannten Verfahrens, auch wenn es hier um ein Sprechen *ad spectatores* geht, das durch die Wiederholung des Satzes einer Figur durch mehrere andere Gewicht auf diese Aussage legt:

”Margaret: Geh du nur zurück in die Bar und sag die Sache ab, ich geh
 inzwischen in deine Wohnung und hol ein paar von deinen
 Sachen.

Musiker: Schließlich kennt sie der Mörder ja nicht.

Margaret: Schließlich kennt mich der Mörder ja nicht.”²²³

Die Doppelung des Satzes durch die Musiker, die bereits als Erzählerinstanz in Erscheinung getreten sind, ist die akustische Entsprechung einer Großaufnahme. Visuell unterstützt wird die akustische Doppelung durch die Tatsache, dass die Aktion auf der Bühne während des Texteinwurfs der Musiker stillsteht, und Margaret erst nachdem sie ihren Satz gesprochen hat, mit dem unmittelbar folgenden Musikeinsatz in ihrer Bewegung fortfährt.

²²³ Mehmert, 2001, 20.

IV.1.1.2 Raumbildung in der Adaptation

a) Einsatz von Licht zur Raumgestaltung

Für die Proxemik der Darsteller in der Dreidimensionalität der Bühne ist im Theater die Betonung der unterschiedlichen Raumebenen mit möglicher semantischer oder symbolischer Aufladung und ihre eventuelle Abgrenzung gegeneinander besonders wichtig.

Aus diesem Grund sorgt die Lichtaufhängung der Bühneninszenierung *I Hired A Contract Killer* im Metropoltheater unter anderem durch die Anordnung der Scheinwerfer an drei Traversen über der Bühne dafür, dass sowohl die beiden Bereiche hinter und vor dem Tresen, als auch der Bereich auf dem Tresen getrennt voneinander beleuchtet werden können.

Neben der herkömmlichen Theaterbeleuchtung arbeitet das Lichtkonzept der Inszenierung auch mit natürlichen²²⁴ Lichtquellen wie Grabkerzen in der Friedhofsszene, die nur aufgrund der räumlichen Nähe zum Publikum eingesetzt werden können. Der für das Theater ungewöhnliche Einsatz einer Natriumdampflampe greift einerseits die Bürobeleuchtung aus dem Film auf, und ist andererseits als Element aus der Straßenbeleuchtung auch gut für die Illustration von Außenszenen geeignet.

Die tendenziell dunkle Grundstimmung der Inszenierung spielt unübersehbar auf die der Filmvorlage an, deren Bildästhetik man aus den Bildern des amerikanischen Malers Edward Hopper kennt. Die ausschnitthaften Ölbilder seiner Spätphase zeigen Szenen aus dem städtischen Leben; oft ist der Blick des Betrachters ein Blick durch ein Fenster in ein Zimmer, in dem Menschen wie in einer Momentaufnahme festgehalten werden. Die Assoziation mit dem Medium Film ist offensichtlich, wenn auch in den Bildern keine Geschichten erzählt werden, sondern Situationen. Doch auch hier eröffnet sich dem Betrachter eine Fülle von Assoziations- und Ergänzungsmöglichkeiten. Die Figuren der Bilder werden häufig in ihrer Einsamkeit oder beim Warten gezeigt, was die Parallele zu Kaurismäkis Film unübersehbar aufzeigt.

Das Spiel mit dem Hell-Dunkel-Kontrast durch den Einsatz von starken künstlichen Lichtquellen und einer daraus resultierenden scharfen Modellierung der Körper im Hell-Dunkel-Kontrast wird im Film eindeutig zitiert. Hopper macht häufig Frauen zu Protagonisten seiner Bilder, und entsprechend manifestiert sich das Bildzitat vor allem an

²²⁴ Der Ausdruck *natürlich* steht hier im Kontrast zum elektrischen Charakter der Scheinwerfer.

Margaret: an ihrem aus dem Gesamtbild herausstechenden blonden Haar, dem kontrastreich geschminkten Gesicht und ihrer farbigen Kleidung.²²⁵ Einstellung 337 der Filmvorlage arbeitet die Anspielung auf Hopper durch den Einsatz von Licht besonders deutlich heraus: eine starke Lichtquelle formt einen Kegel, der nur Margaret, an einem Pubtisch sitzend, erhellt. Dieses Beleuchtungsprinzip wird auf einer die Struktur betreffenden Metaebene offengelegt, wenn Margaret beim Aufstehen den ausgeleuchteten Bereich verlässt.²²⁶



Abb. 35: Margaret am Tisch (Kaurismäki, DVD 2009: 1h00'22'')

Mit farbigen Filtern werden in der Inszenierung zusätzlich zur dunklen Grundstimmung die Farben des Films wieder aufgegriffen, was am deutlichsten in der rötlichen Lichtstimmung des „Red Lion“-Pubs in Szene 23 hervortritt, wenn auch auf ein direktes Zitieren von Hoppers Bildsprache in der Münchner Inszenierung verzichtet wurde. Vielmehr liegt ihr Schwerpunkt auf der Schaffung unterschiedlichster Schauplätze auf engem Raum durch das Licht im unmittelbaren Zusammenspiel mit dem

²²⁵ Das Aufgreifen der Hopperschen Ästhetik kann weniger am exakten Zitieren von Bildmotiven festgemacht werden, als vielmehr über den typischen Einsatz von Farbe und Licht. Die Anspielung setzt sich auch auf inhaltlicher Ebene fort, wobei besonders das Motiv der Einsamkeit und des Wartens aufgegriffen wird, das Hopper anhand von Menschen in Hotel-Eingangshallen oder Bars zeigt.

²²⁶ Vgl. Abb. 35: „Margaret am Tisch“.

Bühnenbildkonzept. Das Licht unterstützt in der Inszenierung vor allem die Übergänge zwischen Innen- und Außenräumen innerhalb einer Szene.

So verdeutlicht beispielsweise der Lichtwechsel in Szene 4 der Bühneninszenierung die Abgrenzung zwischen Henris Wohnung und der Dachterrasse. Der Lichtwechsel vollzieht sich jeweils dann, wenn Henri hinter der aufgestellten Klappe die Treppe hinauf beziehungsweise heruntersteigt, und unterstützt den durch die Raumeinteilung der Bühne geschaffenen Schauplatzwechsel. Henris Wohnung ist auf der Bühnenfläche vor dem parallel zu den Sitzreihen stehenden Tresen lokalisiert, während die Dachterrasse auf dem Tresen verortet ist.²²⁷ Das Licht fügt dieser räumlichen Unterscheidung auch einen Atmosphärenwechsel hinzu: die blaue Nachtstimmung auf dem Dach grenzt sich deutlich von der vorherigen Innenraum-Szene ab.

Das extrem präzise Arbeiten mit Licht in der Filmvorlage, in der wiederholt ein Lichtstreifen nur das Gesicht einer Figur oder ein Detail beleuchtet, unterstreicht die starke bildliche Komponente des zweidimensionalen Mediums.

Auf der Bühne kann ein derartig genau abgestimmtes Arbeiten mit dem Licht schwerer umgesetzt werden, denn die Besonderheit in der Ausdruckskraft des Theaters liegt gerade in der großen Bewegung, die oftmals die Verdeutlichung eines Ablaufs oder einer Aktion unterstützt, während im Film durch Nahaufnahmen und Ähnliches viel detaillierter gearbeitet werden kann.²²⁸

Semiotische Übersteigerungen wie zum Beispiel die rötliche Lichtstimmung in Szene 23, die den Namen des Pubs „Red Lion“ aufgreift, fügt sich in der Inszenierung in das Konzept der Offenlegung von theatralen Mitteln.

²²⁷ Vgl. Abb. 32: „Henri zu Hause“.

²²⁸ Ausnahmen auf dem Theater bilden exzeptionelle Regiekonzepte wie das von Robert Wilson, der beispielsweise in seiner berühmten *Black Rider*-Inszenierung von 1990 am Hamburger Thalia Theater im Zusammenspiel mit Bewegung das Licht äußerst präzise einsetzt. Das führt dann aber zu einer außergewöhnlichen Künstlichkeit im Spiel und kann schon beinahe als eigene Kunstform angesehen werden. Einer Inszenierung wie Mehmer's *I Hired a Contract Killer*, die bei aller Distanziertheit der Figuren von einer relativ natürlichen, lebendigen Spielweise geprägt ist, wäre eine solche Arbeit mit dem Licht nicht zuträglich und würde das darstellerische Spiel zu sehr einschränken.

b) *Musikalische Raumgestaltung*

Die Musik der Inszenierung wird von dem Duo „Unsere Lieblinge“²²⁹ gespielt und gesungen. Zwei Gesangstimmen, ein Kontrabass und eine Snaredrum mit Becken bilden die Besetzung dieses kleinen Ensembles. Ohne technische Verstärkung wird der Abend allein mit der genannten Instrumentalisierung gestaltet, wobei die Sängerin Merit Ostermann die musikalische Bandbreite der Inszenierung um eine weitere Komponente ergänzt. Die einzige Ausnahme in der akustischen Gestaltung des Abends bildet die Klingel an der Wand, die über das Lichtpult bedient wird, ansonsten werden alle Geräusche des Inszenierungssoundtracks allein auf der Bühne und von „Unseren Lieblingen“ erzeugt.

Der Hauptteil der Schauspielmusik, die während des Probenprozesses konkret zu dieser Inszenierung entstand, besteht aus Songs und Songfragmenten. Ein weiterer Teil besteht aus atmosphärischer Untermalung und Kommentierung im Sinne einer Imitation und auch einer parodistischen Pointierung naturalistischer Geräusche.

Auch der Film arbeitet mit einer realistischen Geräuschkulisse und mit Songs, die beinahe immer eine aus der Filmsituation heraus motivierte Quelle haben, wie beispielsweise die Radiomusik und der Straßenlärm in Szene 4.²³⁰ Es handelt sich hierbei nicht um ein spielexternes Underscoring, das allein für den Zuschauer die Atmosphäre einer Szene schafft, die Spannung erhöht oder das Seelenleben einer Figur ausdrückt, sondern ist in die Filmrealität eingebunden.

Die Geräusche werden vor allem zur Definition eines Raumes eingesetzt, so wie beispielsweise das Geräusch des in Henis Küche dringenden Straßenlärms das Verhältnis von Innen und Außen klärt und die Einsamkeit des Protagonisten unterstreicht: die Außenwelt ist für Henri unerreichbar, durch das Fenster kann er sie lediglich beobachten. Außerdem ergänzt der Straßenlärm den für den Zuschauer sichtbaren Innenraum zu einer ganzen filmischen Wirklichkeit.

Die ikonischen Geräusche im Film entwickeln an einigen Stellen symbolische Wirkung, wie zum Beispiel in Szene 5: im kalten, ungemütlichen Flur, den Henri auf dem Weg zu seinem Abteilungsleiter entlanggeht, ist das unrealistische trostlose Heulen des Windes zu hören. Dieses vorausgreifende Kommentieren (Henri weiß noch nichts von seiner Kündigung) fügt sich in das Muster des wiederkehrenden Windgeräuschs, das mit Henris

²²⁹ Bestehend aus Alexander Haas und Stefan Noelle

²³⁰ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*“, Anhang S. 309.

Bedrohung konnotiert wird: es erscheint des weiteren in Verbindung mit dem Killer in Einstellung 239 (der Killer nähert sich Margarets Wohnung) und in Einstellung 348, in der die Kamera aus der Subjektive des Killers auf den Hotelportier von Henris und Margarets Unterschlupf zoomt.

Auch an diesen beiden Stellen befinden sich die Figuren in Innenräumen, in denen ein derartiges Windgeräusch unrealistisch ist, und auch in anderen Einstellungen an denselben Orten nicht zu hören ist. Somit ist eine symbolische Aufladung des Windgeräusches offensichtlich.

In der Bühnenadaptation hat das Windgeräusch dagegen wieder einen rein illustrativen Charakter: wenn Henri in Szene 4 zum Blumengießen auf das Dach, respektive den Tresen, steigt, verdeutlicht das instrumental erzeugte Windgeräusch neben dem Licht und dem Spiel des Darstellers die behauptete Höhe des Außenraums Dachterrasse.

Die Musik übernimmt in der Bühneninszenierung auch die Funktion, schwer realisierbare Schauplätze wie die Eisenbahngleise darzustellen, auf denen sich Henri nach der Trennung von Margaret das Leben nehmen will: der lotrecht zum Publikum stehende Tresen stellt die Schienen dar²³¹, die Pinspots in der zugtypischen Dreiecksanordnung im Hintergrund verbildlichen die Scheinwerfer des herannahenden Zuges, und das instrumental erzeugte, ikonische Zuggeräusch macht diesen Schauplatz im Theater lebendig.

Den Großteil der akustischen Inszenierungsgestaltung machen jedoch die Lieder und die komponierten Zwischenmusiken des Duos „Unsere Lieblinge“ aus. In einem gewissen Rahmen hat die Musik die Möglichkeit, jeden Abend ein klein wenig anders zu gestalten, in etwa vergleichbar mit dem leicht variierbaren Spiel der Darsteller. Vor allem in den Zwischenmusiken²³² ist diese Möglichkeit am ehesten gegeben, da sie eine augenblickliche Stimmung ausdrücken oder eine Handlung untermalen oder kommentieren. Doch in den Liedern sind die Sing- und Instrumentalstimmen natürlich präzise ausgearbeitet.

²³¹ Vgl. Abb. 37: „Hotelzimmer“. Diese Abbildung zeigt die Folgeszene, der Bühnenaufbau ist jedoch mit den nach vorne gerichteten Stufen immer noch derselbe. Die Pinspots im Hintergrund sind auf dieser Aufnahme nur andeutungsweise zu erkennen.

²³² Mit „Zwischenmusik“ sind die jeweiligen eigens komponierten Stellen gemeint, die keine Liedinterpretation sind und entweder das darstellerische Spiel illustrieren, oder zur Rhythmisierung der gesamten Inszenierung beitragen.

Die im Gegensatz zu ihrer improvisiert wirkenden Erscheinungsform bis ins kleinste Detail ausgearbeitete Inszenierungsmusik trägt einen wichtigen Teil zur Deutung der Geschichte und auch zur Raumdefinition des jeweiligen Schauplatzes bei, was sich vor allem auch am Subtext der ausgewählten Lieder zeigt. So erklingt zum Beispiel während Henris Taxifahrt zur „Honolulu Bar“ in Szene 9 ein Fragment des bekannten Liedes „Streets of London“²³³, das sowohl den Schauplatz aufgreift, als auch Dynamik in die statisch gestaltete Fahrt bringt.

Die meisten Beispiele tragen allerdings nicht direkt zur Raumgestaltung bei, sondern vermitteln vor allem die Stimmung der jeweiligen Figur, und füllen allenfalls die nonverbale Spielszene mit Inhalt, wie beispielsweise der Song „I just don’t know what to do with myself“²³⁴, der in Szene 6 Henris einsamen Heimweg aus dem Büro nach der Kündigung musikalisch ausfüllt.

Diese Methode greift den Ansatz der Filmvorlage auf, in der ebenfalls auf assoziativer Ebene gearbeitet wird: in Szene 26 beispielsweise unterstreicht das Lied „Trouble at Midnight“²³⁵ Margarets Stimmung, als sie von Henri verlassen wurde.

c) *Umsetzung der Außenaufnahmen*

Im Folgenden soll anhand ausgesuchter Beispiele für die Umsetzung der Filmräume auf dem Theater dargelegt werden, wie in Mehmerts Bühneninszenierung mit Hilfe der eben aufgezeigten Mittel Lösungen für die räumliche Umsetzung oder Neuschaffung der im Film dargestellten Schauplätze gefunden wurden.

Dabei liegt eine erste große Schwierigkeit in der Darstellung der realistischen Außenszenarien des Films, bei der das Theater an seine natürlichen Grenzen stößt. Unter anderem auch aus diesem Grunde muss auf dem Theater eine eigene Ästhetik gefunden werden, in der auch auf die filmrealistische Darstellung verzichtet werden kann.

Die Passage von Henris Heimweg aus dem Büro²³⁶ besteht in der Filmvorlage aus drei Einstellungen, deren erste Henris Ausschluss aus der Kollegengruppe des Büros fortführt: er sitzt in einem U-Bahn-Abteil abseits der Kollegen. Die beiden anderen illustrieren als Außenaufnahmen seinen weiteren Fußweg, charakterisieren die ärmliche Wohngegend, die Tüten in seiner Hand zeugen von einem eben getätigten Einkauf, und die Aufnahme vom

²³³ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“ Szene 6, Anhang S. 315.

²³⁴ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“ Szene 9, Anhang S. 315.

²³⁵ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*“, Anhang S. 310.

²³⁶ Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“ Szene 3, Anhang, S. 315.

Aufsperrn der Haustür verdeutlicht dem Rezipienten den Übergang zwischen Außen- und Innenraum.

Auch in der Mehmertschen Bühneninszenierung fährt Henri mit der U-Bahn nach Hause, deren Räumlichkeit mit minimalem Aufwand aus den vorhandenen Mitteln kreiert wird: der Kleiderständer wird, vorne auf die Drehbühne gestellt, zum Gestänge einer U-Bahn, die an ihm hängenden Kleiderbügel werden zu Haltegriffen, und zeitungslisende Passagiere im fokussierten Lichtspot vor der Drehscheibe komplettieren das Bild des öffentlichen Verkehrsmittels.²³⁷



Abb. 36: U Bahn (Metropoltheater München, Foto Jan Steigert)

Das Drehen der Scheibe erzeugt durch die Rollen des Kleiderständers ein Fahrgeräusch, das mit dem Rhythmus und Text des Liedes „I’m a Train“²³⁸ verstärkt und inhaltlich konnotiert wird. Beim jeweiligen Stopp an einer der Haltestellen, an denen sowohl die Drehscheibe an-, als auch die Musik innehält, steigen in der ausgebauten Szene Passagiere aus und zu, und treten mit Henri in Kontakt als bettelnder Akkordeonspieler oder dubioser Gigolo. Wenn diese Episode durch die Ausschmückungen an Länge gewinnt, so verknüpft sich der darauffolgende Übergang von der U-Bahn in die Wohnung: Henri tritt direkt von

²³⁷ Siehe Abb. 36: „U Bahn“.

²³⁸ Vgl. Szene 3, Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“, Anhang S. 315.

der U-Bahn in seine Wohnung, der entsprechende Schauplatz wurde während der Fahrt eingerichtet. Auf diese Weise wird die Straßenszene umgangen, die zum Fortgang der Geschichte nichts beiträgt und im Film nur ikonisch-illustrativen Charakter hat.

Szene 11 der „Honolulu Bar“²³⁹ lebt im Film von den Außenaufnahmen der verlassen, düsteren Umgebung der Spelunke. Henri muss, von fernem Hundegebell begleitet, über Bauschutt steigen, und nur ein schief hängendes Leuchtschild weist den Weg in die Höhle des Löwen. Mit einer Reihe von Totalen, nur von einer Nahaufnahme Henris unterbrochen, wird der Zuschauer atmosphärisch eingestimmt. Ferne Musik kündigt die Bar in Einstellung 102 schon an, bevor sie in Einstellung 103 zu sehen ist.

Die Bühnenadaptation streicht an dieser Stelle die Außenaufnahme nicht ersatzlos: Henri verlässt das Taxi und steigt die dem Zuschauer verborgenen Stufen im Tresen empor, die sich zu dem Zeitpunkt bühnenrechts befinden. Mit dem Betreten der ersten Stufe beginnt sich die Scheibe zu einem langsamen Lichtwechsel zu drehen. Henri geht auf dem Tresen entlang auf das Publikum zu. Die nicht brennende Natriumdampf Lampe wird hier eindeutig als allusives Element zur Illustrierung der heruntergekommenen Straßenszene eingesetzt. Wie auch im Film, so ertönt Musik²⁴⁰ aus der noch nicht sichtbaren Bar, die langsam nach vorne gedreht wird. Da alle Figuren in der Bar innerhalb des aufgeklappten Tresens sitzen, besteht eine präzise Trennung zwischen dem Innenraum der Bar und dem Außenraum, in dem sich Henri bewegt.²⁴¹ Henri steigt die mittlerweile bühnenlinks angekommenen Stufen wieder hinunter und geht hinter dem Tresen entlang, um durch den vom Vorhang zur Tür gewandelten Durchbruch im Tresen in den Innenraum der Bar zu treten. Bei Beendigung der Drehung konzentriert sich die Beleuchtung nurmehr auf den Innenraum der Bar, womit auf Lichtebeine eine allmähliche Überblendung²⁴² von einem Raum in den anderen stattgefunden hat.

In diesem Beispiel sind in einer Szene Innen- und Außenraum simultan auf der Bühne vereint, ohne dass ihre Grenzen verschwimmen.

²³⁹ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*“, Anhang, S. 309.

²⁴⁰ Zwischenmusik „Honolulu Bar“. Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“, Anhang, S. 315.

²⁴¹ Die Bar befindet sich im und vor dem Tresen, der Außenraum auf und hinter dem Tresen. Siehe Abb. 33: „Honolulu Bar“.

²⁴² Dieser Ausdruck aus dem Bereich des Films wurde hier bewusst verwendet, denn Mehmert erreicht in seinen Inszenierungen mit Theatermitteln immer wieder eine nahezu filmische Wirkung.

Die Inszenierung arbeitet mit klar definierten, gegeneinander abgegrenzten Schauplätzen, und schafft es durch die flexible Öffnung und das Aufbrechen dieser Räume, die Schwierigkeiten des Adaptationsvorgangs zu meistern und dabei zusätzlich eine eigene Ästhetik auszudrücken, die vor allem in einem Spiel mit der Illusionskraft des Zuschauers und der Offenlegung theatraler Mechanismen begründet liegt.

Darin liegt die Stärke des Theaterraums, der ja als Raum immer zeichenhaft symbolisch gesehen wird. Es handelt sich bei den auf der Theaterbühne geschaffenen Räumen um virtuelle Schauplätze, die im Gegensatz zum durchschnittlichen Filmraum in einer Als-Ob-Behauptung sehr abstrakt gestaltet werden können, und dennoch vom Rezipienten als gültige Schauplätze angenommen werden.

d) *Verschränkung von Schauplätzen und Spielräumen*

Vor allem der rasche Wechsel von einem Schauplatz zum anderen, der die besondere Qualität des Films gegenüber dem Theater ausmacht, stellt Bühnenadaptation vor eine besondere Herausforderung.

Ein besonderer Kunstgriff der Münchner Adaptation macht nicht nur einen schnellen Szenenanschluss zwischen verschiedenen Räumen möglich, sondern erzielt über dies hinaus bisweilen auch noch einen komischen, oder auch poetischen Effekt. Es handelt sich dabei um die Technik, die in Film und Drehbuch voneinander getrennten Schauplätze miteinander zu verschränken. Teilweise werden Aktionen aus zwei verschiedenen Schauplätzen und Szenen in den selben Bühnenraum konzentriert, teilweise werden zwei Schauplätze durch Simultaneität miteinander verschränkt.²⁴³

Wie diese Simultaneität zu verstehen ist, zeigt die Szene der ersten Begegnung zwischen Margaret und Henri im Pub „Warwick Castle“.

Die Filmvorlage spielt in dieser Sequenz stark mit dem Kontrast zwischen Innen und Außen: Henri ist im Pub in Sicherheit, während er von der Straße aus bereits vom Killer beobachtet wird. Die Spannung zwischen dem neu gefundenen Glück und der drohenden Lebensgefahr kommt im Film durch eine Einstellungsfolge mit wechselnder Perspektive zustande: in den Lücken des fragmentarischen Dialogs zwischen Margaret und Henri, den der Zuschauer für sich komplettieren muss, wird dreimal der Killer auf der Straße gezeigt. In der ersten Außenaufnahme (Einstellung 165) nimmt der Killer Henris Spur auf: seine

²⁴³ Die Simultaneität bezieht sich nur auf die Schauplätze, nicht auf die in ihnen stattfindende Aktion, denn mit Ausnahmen hält die Aktion des einen Schauplatzes stets inne, während sich die Aktion des anderen Schauplatzes ereignet.

behandschuhte Hand reißt den Zettel mit Henris Nachricht, wo er zu finden sei, ab, und in der nächsten Einstellung 166 sieht man seinen Schatten und hört das Geräusch seiner sich entfernenden Schritte. Die beiden anderen Einstellungen 167 und 170 sind Rückenaufnahmen des Killers, der das Gespräch regungslos durch das Fenster beobachtet. Sein Gesicht wurde noch nicht gezeigt, wodurch er bis dahin eine anonyme, nicht greifbare Gefahr bleibt.

Die Adaptation arbeitet an dieser Stelle mit einem Freeze²⁴⁴, um sowohl mit dem unterbrochenen Dialog und dem damit verbundenen Zeitsprung umzugehen, als auch, um besagten Ortswechsel zwischen Innen und Außen zu lösen.

Nach der ersten Dialogpassage zwischen Henri und Margaret frieren diese regungslos in ihrer Gesprächsposition ein, während hinter dem Tresen zusammen mit einem Licht- und Musikwechsel der Killer erscheint. Er nimmt das Foto vom Tresen, das aus Szene 10 noch dort liegt, und kommt um den Tresen herum auf die vordere Bühnenhälfte. Er sieht sich in Henris Wohnung auf der bühnenrechten Bühnenseite um, macht sich am Kleiderständer zu schaffen, und seine Aufmerksamkeit fällt auf Henris Blumentopf. Er nimmt ihn mit und versteckt sich in der Klappe mit den Treppenstufen.

Während seiner Wohnungsdurchsuchung nimmt er das unmittelbar neben ihm sitzende Paar Henri und Margaret nicht wahr, die Räume sind allein durch die Aktion der Figuren also deutlich voneinander abgegrenzt, auch wenn sie sich in ihrer Proxemik überschneiden. Durch die unmittelbare räumliche Nähe zwischen dem Killer und seinem Opfer auf der Bühne ist die Bedrohung ähnlich eindringlich gestaltet wie im Film.

Dieser in der Münchner Inszenierung an mehreren Stellen verwendete Freeze unbeteiligter Figuren fokussiert die Zuschaueraufmerksamkeit auf den jeweiligen handlungstragenden Schauplatz, ohne dass ein bühnenbildnerischer Schauplatzwechsel vorgenommen würde.²⁴⁵

²⁴⁴ Auch dieser Ausdruck aus der Sprache der Filmanalyse wird bewusst übernommen, um den Rückgriff auf das Vorlage-Medium auch auf technischer Ebene herauszustellen.

²⁴⁵ Diese punktuelle Simultaneität der Schauplätze geht in ihrem Prinzip auf die Simultanbühne zurück, die ihre Anfänge in den Geistlichen Spielen des Mittelalters hat, bei denen sämtliche für eine Aufführung benötigten Schauplätze während des ganzen Spiels für den Zuschauer einzusehen sind:

„Die Darsteller der einzelnen Szenen blieben während des gesamten Spiels [einer Mysterien-aufführung] auf ihren Spielständen anwesend, in ihren Pausen sitzend, stehend, wenn beim Fortgang der Handlung die Reihe an sie kam.“ (Sucher, 1996, 390),

und zieht sich natürlich durch die Theatergeschichte. Mit Piscator und seinem theaterreformerischen Ansatz in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts findet dieses Stilmittel in der Aufführungstechnik einen neuen Ausdruck in der Etagenbühne, die die simultane Koexistenz mehrerer Spielorte beispielsweise in Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* aus dem Jahre 1927 oder Ferdinand Bruckners *Die Verbrecher* aus dem Jahre

Zu einer noch deutlicheren Verschränkung der Schauplätze kommt es mit der folgenden Auflösung des Freezes von Henri und Margaret. In einer Drehung der Drehbühne um 360 Grad zu den zwei Strophen von „Where the boys are“²⁴⁶, die den Zeitsprung in der Konversation überbrücken, wird die strikte Trennung der Schauplätze aufgelöst: der Killer fährt in seinem Versteck am Publikum vorbei, während Henri und Margaret weiter stumme Konversation betreiben. Die durch die Drehung aufgelösten Raumgrenzen werden erst beim erneuten Stillstehen in der alten Position und der Wiederaufnahme der Dramenhandlung wieder hergestellt.

Die Erzählweise der Mehmertschen Inszenierung ist stark geprägt vom räumlichen Aufbrechen der Spielräume und ihrer Überlagerung, zu dessen Beschreibung ein Vergleich aus einem anderen medialen Zusammenhang weiterhilft: wie in einer Überlagerung zweier Projektionen, die auf der Projektionsfläche ein neues, zusammengesetztes Bild ergeben, werden hier zwei Schauplätze im gleichen Bühnenraum überlagert und ermöglichen den Figuren raumübergreifende und handlungssynthetisierende Aktion.

Eine Voraussetzung dafür erfüllt Szene 26 der Bühnenadaptation, die die Sequenzen 25a und 25b der Filmvorlage zusammenfasst.

Sequenz 25b des Films²⁴⁷ besteht aus einer eindringlichen Folge von vier kurzen, durch Schnitte aneinander gesetzten Einstellungen im Schuss- Gegenschuss-Verfahren, die vom Geräusch eines herannahenden Zuges begleitet werden: Nahaufnahme Henri, an der Eisenbahnbrücke hängend, Nahaufnahme Gleise von schräg oben, Nahaufnahme Henri, Nahaufnahme Gleise, über die ein Güterzug ins Bild fährt.

In die Episode, in der sich Henri auf den Bahngleisen das Leben nehmen will, wird die Szene, in der Margaret Henris Abschiedsbrief erhält, eingefügt: in Szene 26 der Bühneninszenierung steht der Tresen vertikal zum Publikum, die Treppenstufen, über die Henri nach oben steigt, sind nach vorne offen. Das Spiel des Darstellers verdeutlicht, dass

1928 ermöglicht. Diese Technik ist also für das Theater kein neues Stilmittel, allerdings weckt das Einfrieren von Figuren starke Assoziation mit dem Freeze als filmischer Technik.

²⁴⁶ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“ Szene 12, Anhang S. 315.

²⁴⁷ Szene 25, Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“, Anhang S. 315.

der Tresen die Eisenbahnschienen darstellen soll: er blickt in Tresenrichtung die imaginären Gleise entlang, horcht mit dem Ohr wie an Schienen und legt sich schließlich quer über den Tresen. Ein Lichtwechsel in eine nächtliche Stimmung unterstützt die Gestaltung des Schauplatzes. Die Verschränkung mit dem Schauplatz „Hotel“ wird dadurch erreicht, dass dieses Bild die ganze Szene 26 über stehen bleibt.²⁴⁸



Abb. 37: Hotelzimmer (Metropoltheater München, Foto Jan Steigert)

Die Rezeption des Hotels ist nun von der Seite zu sehen, die rechte Bühnenhälfte zeigt das Hotelzimmer, Margaret und der Portier unterhalten sich über den Tresen, der nun wieder zur Rezeption geworden ist, und auf dem, von den Figuren unbeachtet, immer noch Henri aus der vorhergehenden Szene liegt. Der lichtgestützte Fokus unterstützt die Aufmerksamkeitslenkung des Zuschauers auf die agierenden Figuren.

Der zweite Teil von Henris Selbstmordversuch folgt nun im Anschluss: der Lichtwechsel schafft wieder den Übergang in den Außenraum; nach dem erfolglosen Warten auf den Zug erhebt sich Henri, und in dem Moment, als er die Stufen wieder hinuntersteigt, kommt der Zug. Im Hintergrund leuchten drei kleine Spotscheinwerfer auf, die den frontal

²⁴⁸ Vgl. Abb. 37: „Hotelzimmer“.

herannahenden Zug darstellen. Das Bühnenbild nimmt mit einer Drehung der Scheibe die Bewegung des Zuges parallel zum instrumentalen Zuggeräusch auf, und schafft so gleichzeitig den Übergang zur nächsten Szene im Hotelzimmer.

Mehmerts Inszenierungsstil macht diese vielfältige Verschränkung der Schauplätze sowie der Spielräume auf dem Theater möglich, ohne dass die Kausalität der Handlungsentwicklung darunter leidet, denn die Regiearbeit funktioniert grundsätzlich über ein Offenlegen der theatralen Mittel. Dazu gehören unter anderem fließende Übergänge mit offenem Umbau, teilweise sichtbare Kostümwechsel und Mehrfachverwendung der Requisiten, die je nach Kontext eine Veränderung in ihrer Funktion oder ihrer Bedeutung erfahren. Zu diesem Konzept, eng verbunden mit der soeben dargelegten Raumgestaltung, gehört auch das Ausbrechen der Figuren aus dem Handlungsspielraum ihrer Rollen.

e) *Raumübergreifende Interaktion der Figuren*

Aus diesem Umgang mit der Raumgestaltung ergeben sich für die Bühneninszenierung auch Handlungsweisen für die Figuren, die aus der Koexistenz von Schauplätzen noch weiteres Potential schöpfen. Bisweilen übertreten die Figuren die Grenzen des Raumes, in dem sie agieren, und treten in Interaktion mit Gegenständen oder Figuren anderer Spielräume, die auf der Zeitachse des Geschehens nicht gleichzeitig erscheinen können. In diesem Sinne koexistieren im letzten Beispiel die Schauplätze nicht einfach nur, es findet darüber hinaus eine Interaktion statt.

So übergibt der Portier Margaret nicht einfach Henris Abschiedsbrief, weil dieser ihn, wie es in der Filmvorlage geschieht, an der Rezeption hinterlassen hat, sondern der Portier zieht den Brief einfach aus Henris Manteltasche, da Henri die ganze Zeit über regungslos auf dem Tresen liegt. Damit ist in einer Geste der Absender des Briefes geklärt, und gleichzeitig wird in selbstreflexivem Humor die Verschränkung der Räume thematisiert.

Hier findet, wie ein weiteres Beispiel illustriert, ein Spiel mit den räumlichen Möglichkeiten des Theaters statt: wenn in Szene 17 der Bühneninszenierung der Killer bei sich zu Hause einen Hustenanfall bekommt, dann zieht er in der Filmvorlage an der entsprechenden Stelle ein Taschentuch aus der Hosentasche. In der Inszenierung wird er gleichsam von dem Hustenanfall überrascht, denn er hat gar kein Taschentuch zur Hand.

Er bekommt es von Margaret gereicht, die zusammen mit Henri mit dem Rücken zum Publikum auf dem Tresen sitzt. Der Bereich auf dem Tresen ist in dieser Szene thematisch eindeutig mit Margarets Apartment besetzt, und wieder handelt es sich um zwei voneinander absolut getrennte Räume, deren Grenze hier mit der Taschentuchübergabe durchbrochen wird.

Im Unterschied zu den vorherigen Beispielen ergibt sich die Koexistenz der Schauplätze in diesem Falle erst durch die Interaktion, denn Margret und Henri befinden sich, der Szene abgewandt, noch in Warteposition.

Derartige irrationale Verschränkungen von Schauplätzen gelingen auf der Theaterbühne vor allem durch die Dreidimensionalität der Theaterbühne und somit des Spielorts / Spielraums, in dem sich das demzufolge ebenfalls dreidimensional angelegte darstellerische Spiel bewegt. Der dreidimensionale Theater-Spielraum wird als solcher vom Rezipienten durch die Liveness der Theateraufführung als solcher auch in seiner ganzen Qualität wahrgenommen, während sich der ursprünglich ebenfalls dreidimensionale Spielraum des Films im Endprodukt ja in ein zwar bewegtes, jedoch immer nur zweidimensionales abgefilmtes Bild verwandelt.

Durch eben aufgezeigte schauplatzübergreifende Elemente ergibt sich neben der von der Filmvorlage leicht divergierenden Aussage auch ein komischer Effekt, der den veränderten Erzählstil prägt. Immer wieder wird der Rahmen der auktorialen Erzählung, wie sie dem Film zugrunde liegt, verlassen, sei es im Umgang mit den Räumen oder durch den Einsatz eines epischen Elements, was die Thematisierung des theatralen oder erzählerischen Vorgangs zur Folge hat. Durch diese Metaebene wird immer wieder auch eine verfremdende Distanziertheit des Erzählvorgangs zum Erzählten erreicht.

Neben der gegenstandsgebundenen Interaktion zwischen Räumen weist die Münchner Inszenierung auch ein Überschreiten der Raumgrenze auf akustischer Ebene auf.

Beispielhaft ist hier Szene 6 der Inszenierung, beziehungsweise Sequenz 6 der Filmvorlage: in einer Außenaufnahme versucht Henri im Film, nach seiner Kündigung telefonisch Kontakt zu Freunden, Bekannten oder Verwandten aufzunehmen. Die Sequenz spielt im Freien, die Großaufnahme von Henri geht in einen Schwenk über, in dem er auf eine Telefonzelle zugeht. Die nächste Einstellung ist eine Detailaufnahme von Henris Adressbuch. Beim Blättern werden nur zwei Nummern sichtbar, von denen eine aufgrund

eines Todesfalls gestrichen ist, wie das dazu gemalte Kreuz ausdrückt. Eine Großaufnahme von Henris Gesicht und eine seitliche Nahaufnahme von ihm vor der Telefonzelle drücken im Film allein über visuelle Information Henris Einsamkeit aus²⁴⁹.

Die Adaptation baut die Szene, in der es im Film gar nicht erst zu einem Telefonat kommt, aus: allein über akustische Mittel wird die Telefonzelle über ihre räumliche Begrenzung hinaus erweitert. Die Verortung der Telefonzelle an der Themse wird in der Inszenierung durch den Angler verdeutlicht, der mit dem Rücken zum Publikum auf dem Tresen sitzt und mit dem Telefonat eigentlich nichts zu tun hat. Nach dem ersten Telefonat, bei dem der Kontrabass mit der bekannten Melodie der Ansage „Kein Anschluss unter dieser Nummer“ die Verbindung für den Rezipienten erfahrbar macht, übernimmt diese Funktion beim zweiten Telefonat der Angler, indem er sich umdreht und die Worte spricht: „The persons you have called are temporarily not available“. Das Spiel des Henri-Darstellers bleibt allerdings beim Telefon, er nimmt keine Notiz von der Einmischung einer Figur aus einem anderen Sinnkontext und Raumzusammenhang.

Ein Überschreiten der Raumgrenzen ist in der Filmvorlage dagegen nur auf musikalischer Ebene anzutreffen. Dort findet ein Vorausgreifen eines Raumes häufig dadurch statt, dass die zu einem Schauplatz gehörige Musik bereits in der vorhergehenden Einstellung einsetzt.²⁵⁰

IV.1.1.3 Erzählstruktur

Ähnlich dem Finden neuer Lösungen für einige Schauplätze oder deren Verbindung untereinander durch die besondere Raumsituation im Theater, ist auch die Kreation neuer Aktionen für das Vorantreiben der dramatischen Handlung Notwendigkeit einer Bühnenadaptation.

Auch wenn man von Kaurismäkis tatsächlich verwirklichtem Film als Vorlage für die Bühneninszenierung ausgehen muss, findet in Mehmerts Adaptation zusätzlich ein

²⁴⁹ Szene 6, Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*“, Anhang S. 309.

²⁵⁰ Zum Beispiel setzt die Musik aus dem Pub *The Red Lion* (Einstellung 288ff.) schon in Einstellung 287 ein, um den Einsatz einer neuen Aktion zu verdeutlichen.

Rückgriff auf die literarische Vorlage²⁵¹, das detailreichere Drehbuch, statt, dessen Hilfsmittelcharakter in diesem Fall noch stärker ausgeprägt ist, da bei einem sogenannten Autorenfilm Autorenschaft und Regie in einer Hand liegen.

Die Abweichungen des Films *I Hired A Contract Killer* vom ursprünglichen Drehbuch²⁵² äußern sich in Kleinigkeiten und an mehreren Stellen des Drehbuchs (wobei die Abweichungen allerdings nicht überall konsequent in eckige Klammern gesetzt wurden), wie zum Beispiel in Einstellung 81, die lediglich den Anfang der ursprünglichen Regieanweisung ausführt: „An einer Straßenecke steht ein schwarzer Zeitungsverkäufer, der heftig mit seiner Ware herumwedelt und die Passanten anspornt, die jüngsten Neuigkeiten vom überraschenden Streik der Gasarbeiter zu lesen.“²⁵³

a) *Etablieren einer sprachlichen Erzählinstanz*

Der Rückgriff der Inszenierung auf das Drehbuch äußert sich in der Einführung einer Instanz auf sprachlicher Ebene, die Erzählerinstanz genannt werden kann, weil sie nicht an eine konkrete Person gebunden ist, sondern sich auf alle Darsteller mit Ausnahme von Henri verteilt und an mehreren Stellen der Inszenierung in verschiedenen Funktionen sichtbar wird. Sie tritt in zweierlei Formen auf: einmal in der spielinternen, und einmal in der spielexternen Figur. In der letzten Variation sprechen nicht die unmittelbar handelnden Figuren, sondern andere auf der Szene befindliche, ebenfalls in das Spiel eingebundene, aber nicht unmittelbar in die konkrete Aktion involvierte Figuren, was den Charakter einer Erzählerinstanz noch verstärkt.

²⁵¹ Der Begriff *literarische Vorlage* muss mit Vorsicht verwendet werden, denn das Drehbuch ist zwar im Entstehungsprozess zum finalen Kunstwerk als Äquivalent zur dramatischen Vorlage im Theater zu verstehen, doch steht der Film in Bezug auf seine Rezipierbarkeit als vollendetes und konservierbares Kunstwerk über dem flüchtigen Charakter einer Bühnenszenierung, und weit über dem von der Öffentlichkeit im Allgemeinen nicht rezipierten Drehbuch. Im Gegensatz zum literarischen Drama hat das Drehbuch keinen Anspruch auf Eigenständigkeit, sondern erfüllt nur den Status eines Werkzeugs auf dem Weg zum Endprodukt.

²⁵² Wie stark das filmische Ergebnis von der Drehbuchvorlage abweichen kann, offenbart die Veröffentlichung des Drehbuchs, in der eine voranstehende Anmerkung die gewählte Fassung erläutert: „Das vorliegende Drehbuch entspricht im wesentlichen dem Film, wie er in die Kinos kam, bringt in eckigen Klammern jedoch auch Szenen oder Szenenteile, die nur im ursprünglichen Drehbuch enthalten waren“ (Kaurismäki, 1991, 11).

²⁵³ Die Fortsetzung der Regieanweisung lautet: „Seine Stimme wird zwei Stockwerke hoch in das kleine Zimmer getragen und weckt Henri Boulanger. Der liegt völlig angezogen auf seinem Bett, das Seil wie einen Schlips um den Hals, ein großes Küchenmesser in der Hand. Er setzt sich auf der Bettkante auf, fischt ein zerknautschtes Päckchen Zigaretten aus der Tasche, kann aber nirgendwo Streichhölzer finden. Dieses letzte, an und für sich triviale Mißgeschick scheint ihn noch mehr zu deprimieren. Nachdem er sich das Seil über den Kopf gezerrt hat, steht er auf und will aus der Wohnung gehen, macht kehrt, legt das Messer auf einen Tisch und wendet sich wieder zum Gehen.“ (Kaurismäki, 1991, 24.)

Beispielhaft hierfür ist die Zusammenlegung der Sequenzen 16a und 16b des Films in Szene 16 der Inszenierung: Henris Gang zur *Honolulu Bar* und Margarets Busfahrt zu Henris Wohnung, auf der sie vom Killer verfolgt wird.

Durch die wörtliche Übernahme der Regieanweisungen aus dem Drehbuch durch die beiden Musiker - die Sätze sind nur leicht gekürzt - werden die beiden dialoglosen Filmsequenzen zeitraffend zusammengefasst, während die Figuren Henri, Margaret und der Killer stumm die entsprechenden Handlungen ausführen. Die Musiker sind in dieser Szene als wartende und mitfahrende Passagiere illustrativ in das Szenenbild eingegliedert, agieren aber nur in ihrer Funktion als Erzählerinstanz und Musiker.

Die im Film völlig fehlende ironische Ebene der Drehbuch-Regieanweisungen (in Einstellung 204 des Films findet sich nur noch die Umsetzung des Pfeifens in einer dezenten Anspielung) wird so wieder hergestellt:

„Musiker Noelle: Henri fühlt sich wie neugeboren, als er durch die Gassen des East End zur Honolulu Bar geht. Um ein Haar pfeift er im Gehen das Lied „Underneath the Mango Tree“.

Musiker Haas: Man sollte ihm diese Erregung jedoch nachsehen und sich daran erinnern, daß er zum ersten Mal verliebt ist.“²⁵⁴

Der sprachliche Fokus auf Henris Innenleben ersetzt die blicklenkenden Kameraeinstellungen der Filmvorlage, die in vier Einstellungen, die keiner gesprochenen Erläuterung bedürfen, die Ruine der abgerissenen Bar und Henris Reaktion auf diese unerwartete Wendung zeigt.²⁵⁵ Auf diese Weise lenkt die Inszenierung auch von den äußeren Gegebenheiten ab, die in der Filmvorlage über die Szenographie leicht hergestellt werden können.

In der Inszenierung bleibt die Visualisierung der abgerissenen Bar der Zuschauerphantasie überlassen. Henri geht zur oben zitierten Regieanweisung von bühnenlinks nach -rechts vor dem Tresen entlang, um beim Satz „Forschen Schrittes biegt er um die letzte Ecke, bloß um sehen zu müssen, daß die Honolulu Bar nicht mehr existiert“²⁵⁶ von der Drehscheibe zu treten, seitlich der Bühne nach vorn zu kommen, hinter dem Klappbett

²⁵⁴ Mehmert, 2001, 20-21; Vgl. Kaurismäki, 1991, 40.

²⁵⁵ In einer Supertotalen kommt Henri auf einer von Schutt übersäten Straße bis zu einer Nahaufnahme auf die Kamera zu; ein Schnitt in eine Supertotale zeigt die Ruine der Bar. Ein Schnitt auf die Nahaufnahme von Henris Reaktion wird gefolgt von einer Totalen auf das aus dem Schutt ragende Schild mit der Aufschrift „Honolulu Bar“. Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“ Szene 11, Anhang S. 315.

²⁵⁶ Mehmert, 2001, 21.

stehen zu bleiben und seiner Überraschung Ausdruck zu verleihen. Allein durch die Sprache wird hier die gesamte Sequenz des Films in einem kurzen Erzählzeitraum zusammengefasst.

Durch das ostentative Hervorkehren der sprachlichen Erzählinstanz kreiert die Inszenierung trotz der dadurch entstehenden ironischen Distanz eine ähnlich narrative Erzählweise, wie sie der Film über seine Bilder herstellt.

b) Übernahme von Regieanweisungen

Im Rückgriff auf das Drehbuch übernimmt die Münchner Adaptation also Kaurismäkis in sehr epischer Sprache verfasste, poetische Regieanweisungen, die im Film-Endprodukt nicht erscheinen, in die gesprochene Rede. Die Regieanweisungen gehen dabei immer wieder über die reine Information oder Beschreibung hinaus, und beinhalten Bemerkungen, die den Charakter eines Kommentars haben.²⁵⁷

Das epische Element der Regieanweisung wird aus unterschiedlicher Motivation heraus eingesetzt. Sie kann beispielsweise eine aus hintereinander gesetzten kurzen Einstellungen bestehende Sequenz, eine „Schnittfolge“²⁵⁸, zusammenfassen und ohne weitere Erklärung durch wechselnde Schauplätze führen.

Die Einstellungen 10 / 85-93 der Filmvorlage beispielsweise zeigen Henri bei seinen Vorbereitungen auf dem Weg zum Vertragskiller nacheinander in der Pfandleihe, in der Bank und beim Einsteigen in das Taxi zur *Honolulu Bar*. Was in der Filmvorlage mit einer den Fortgang der Geschichte jeweils durch eine typische Situation oder Handlungsweise betreibenden Aneinanderreihung von Einstellungen ohne ein gesprochenes Wort verständlich gemacht werden kann, wird in der Adaptation durch akustisches Umsetzen der im Drehbuch geschriebenen Regieanweisungen bewerkstelligt: die Stationen Pfandleihe, Bank und Fotostudio²⁵⁹ werden in Szene 9 von drei Darstellern markiert, die vor dem Tresen ihre Position einnehmen, während Henri hinter dem Tresen entlang von einem Ort zum nächsten geht. Der jeweilige Darsteller spricht die Regieanweisung, die seine jeweilige Handlung erklärt. Die Auszüge aus dem Drehbuch wurden unter anderem durch

²⁵⁷ Zum Beispiel: „Nach vielen Jahren scheint auch sie [Margaret] in ihrem Leben etwas Neues entdeckt zu haben. Sie lächelt vor sich hin, aber worüber, werden wir nie erfahren.“ (Kaurismäki, 1991, 41)

²⁵⁸ Kaurismäki, 1991, 25.

²⁵⁹ Der Spielort Fotostudio findet sich zwar im Drehbuch, nicht aber im Film.

Hinzufügungen zu einer Passage umgearbeitet²⁶⁰, in der sich das deskriptive Element mit dem dialogischen abwechselt:

- 1 „Pfandleiher: Als Henri Boulanger nach kurzem Erkundungsgang eine
 vertrauenswürdig wirkende Pfandleihe entdeckt hat, (*schlägt Klappe zu*)
 verpfändet er seine neue Golduhr.
 Henri gibt ihm seine Uhr, der Pfandleiher hält sie ans Ohr.
- 5 Pfandleiher: Die geht ja gar nicht!
 Henri: Ich weiß.
 Pfandleiher: Naja.
 Er gibt ihm eine Pfundnote. Henri geht weiter nach rechts.
Bankangestellte: (*steht auf*) Er geht in eine Bank. Er hebt seine gesamten
- 10 Ersparnisse ab. (*zu Henri*) 840 Pfund. (*reicht ihm das Geld über den
 Tresen*)
- Henri: Ich weiß. (*nimmt das Geld, geht weiter nach rechts*)
 Fotograf: Kurz vor der Abenddämmerung stattet er einem kleinen
 Fotostudio einen Besuch ab, (*Musiker Noelle zieht die*
- 15 *Schublade im Tisch auf, Musiker Haas nimmt die Kamera raus, dreht
 sich um und löst aus*) und läßt ein Brustbild von sich machen. (*geht
 nach hinten und legt das Bild auf den Tresen*) Und zwar für sieben
 Pfund.
- Henri: Ich w... Sieben Pfund! (*nimmt das Bild*)
- 20 Taxifahrer: Indessen geht Henri zur Victoria Station, mustert dort die
 Taxifahrer, die auf Kundschaft warten. Als er einen ausgemacht hat, der
 sich aufgrund seiner ungewöhnlich verschlagenen und verdächtigen
 Erscheinung von den anderen Vertretern seines edlen Berufsstandes
 abhebt –
- 25²⁶¹ Henri: (*deutet auf den Taxifahrer*) Alors...
 Taxifahrer: steigt Henri zu ihm in den Wagen.“²⁶²

Anhand dieser ausführlichen Zitation können mehrere Vorgehensweisen beobachtet werden, die eine Kreation verschiedener Schauplätze ohne Bühnenbildwechsel in schneller Abfolge oder sogar simultan ermöglichen. Zugleich können mit dem eingeflochtenen Figurenspiel die im Film lediglich durch stumme Gesten ausgedrückten Aktionen im Theater umgesetzt werden.

²⁶⁰ Vgl. Kaurismäki, 1991, 25-26 und Mehmert, 2001, 11-12.

²⁶¹ Eigene Zeilennummerierung innerhalb des Zitats zum späteren Zitieren.

²⁶² Mehmert, 2001, 11-12.

Die erste übernommene Regieanweisung in dieser Passage (Zeile 1 - 3) und die entsprechende Aktion folgen den Einstellungen 85 - 88 der Filmvorlage. In der Hinzufügung der Inszenierung (Zeile 4 - 7) hat der rasche Wechsel des Darstellers aus der Erzählerinstanz in die jeweilige Rolle den Effekt einer engen Verknüpfung des epischen Elements mit dem Spiel.

An Henris zweitem Halt, der Bank, wurde für die beiden kurzen Filmeinstellungen die Lösung gefunden, dass sich die Bankangestellte nur mit einem Detail aus der Regieanweisung an Henri wendet und nur den Ausspruch „840 Pfund“ (Zeile 10) übernimmt.

Die Stationen Pfandleihe, Bank und Fotostudio bilden den Dreischritt auf eine Pointe hin, die mit Henris jeweiliger Reaktion auf das Gesagte erreicht wird: während Henri im Film lediglich in Einstellung 87 auf den Verkauf seiner Uhr in der Pfandleihe mit einem leichten Nicken eine sehr kleine Reaktion zeigt, entsteht die Pointe in der Inszenierung durch seine stets gleiche Antwort „Ich weiß“²⁶³, die beim dritten Mal, im Fotostudio, von ihm selbst durch seine Empörung über den hohen Preis unterbrochen wird.

Der letzte Abschnitt der Passage (Zeile 20 - 26) trägt die für den Transfer auf die Theaterbühne wichtigste Funktion, denn hier werden zwei lange Außenaufnahmen²⁶⁴, in denen mit Kameraschwenks gearbeitet wird, durch die gesprochene Regieanweisung ersetzt.

Dieses Verfahren ermöglicht auf der Theaterbühne einen ähnlichen Effekt wie die lakonisch - distanzierte Erzählweise in Kaurismäkis Filmvorlage, deren Atmosphäre auch das Spiel der Darsteller färbt.

Die an keine bestimmten Personen gebundene Erzählinstanz der Münchner Inszenierung integriert den vollzogenen Medientransfer auf einer Metaebene in die Inszenierung, ohne dass er als solcher in den Vordergrund tritt. Auf unterschiedliche Weise ersetzt die gesprochene Regieanweisung die visuelle Erzählung des Films, und bleibt dabei der hauptsächlich sprachbasierten theatralen Erzählweise treu. Die nichtsprachlichen Ereignisse des Filmes, vornehmlich die Außenaufnahmen, können in dieser auf der Bühne nur über Sprache vermittelt werden, wobei sich die Inszenierung durchaus die spielerische

²⁶³ Vgl. die zitierte Passage im Text.

²⁶⁴ Szene 10, Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*“, Anhang S. 309.

Ausgestaltung einzelner Szenen leistet, wie zum Beispiel die U-Bahnfahrt²⁶⁵, Henris erste Zigarette²⁶⁶ oder das Einchecken ins Hotel²⁶⁷. Die ironische Distanz von Kaurismäkis Kommentaren im Drehbuch kommt ihrer Verwendung in der Inszenierung entgegen, der konventionelle objektive beschreibende Regieanweisungen nichts hinzufügen könnten.

c) *Strukturierung des Handlungsverlaufs auf akustischer Ebene*

In der Filmvorlage *I Hired A Contract Killer* ist die Musik nicht Handlungsträger, sondern hat neben den Bildern und dem nichtsprachlichen Spiel, die durch den reduzierten Textumfang an gestalterischer Bedeutung gewinnen, hauptsächlich ästhetische, atmosphäreschaffende Funktion.

In der Münchner Adaptation erfüllt die Musik darüber hinaus eine ganz wesentliche strukturierende Funktion: sie verleiht der Erzählung einen Rahmen, der sie in ein Ganzes zusammenfasst, und bestimmt wesentlich die Geschwindigkeit der Erzählung. Sie wurde ausschließlich für diese Inszenierung komponiert, und die verwendeten Songs wurden eine dramaturgisch stimmige Gesamtheit ergebend ausgesucht und bearbeitet.

Um die besondere Rolle der Musik in der Inszenierung und die Auseinandersetzung mit der Musik der Filmvorlage zu beleuchten, kommt im folgenden Abschnitt der strukturierende Einsatz der Musik auf verschiedenen Ebenen zur Sprache.

In Bezug auf die raumbildende Qualität der Inszenierungsmusik muss differenziert werden zwischen ihren unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten vom imitierenden Geräusch über Underscoring bis hin zu inhaltlich aufgeladenen Liedern und kommentierenden oder illustrierenden Kompositionen.

Eine Art des Musikeinsatzes ist das Underscoring, das dialogische wie textfreie Szenen untermalt und entweder mit einer Atmosphäre versieht oder ihr Tempo bestimmt. Der Einsatz von rein untermalender Musik ist in der Inszenierung äußerst selten, meistens übernimmt die Musik in dialogfreien Szenen die Rolle der Erzählinstanz in dem Sinne, dass sie der Aktion der Szene Dynamik verleiht oder mit Subtext unterlegt.

²⁶⁵ Inszenierung: Szene 3, Film: Sequenz 3.

²⁶⁶ Inszenierung: Szene 12, Film: Sequenz 13.

²⁶⁷ Inszenierung: Szene 20, Film: Sequenz 20.

Eines der wenigen Beispiele für eine rhythmisierende Untermalung von gesprochenem Text ist der Schlagzeugbeat in Szene 9, der zu den gesprochenen Regieanweisungen aus dem Drehbuch auf eine Zeitung geschlagen wird.²⁶⁸ Dabei fasst der Rhythmus die Passage der gesprochenen Regieanweisung in einen Ablauf zusammen, der auch inhaltlich homogen ist: die Vorbereitungen für den Gang in die *Honolulu Bar* werden so in einen Fluss gebracht, der nur kurz ins Stocken gerät, als Henri in das Taxi steigt. Sofort sorgt aber ein neuer Musikeinsatz wieder für Dynamik: der Song „Streets of London“ ersetzt die fehlende Bewegung der Taxifahrt durch Dynamik in der Musik. Und nach einem abrupten Abbruch der Musik und einer kurzen Pause setzt schon gleich die Barmusik der *Honolulu Bar* ein.

Dieses Beispiel steht repräsentativ für die gesamte Inszenierung: die Musik ist, von wenigen Pausen unterbrochen, durchlaufend. In den Dialogszenen schweigt sie, doch sie nimmt den Faden stets unmittelbar danach wieder auf, teilweise greift die Musik durch die Geräusche auch in die Szene hinein und verflacht den Ablauf so zu einem organischen Fluss.

Eine gestaltende, dynamisierende Funktion übernimmt die Musik in Szene 9 schon zu Beginn im Zusammenspiel mit Henris Suizidversuchen und der Veranschaulichung von Henris Innenwelt: seine Entschlossenheit wird sichtbar in der akustischen Verstärkung durch die Snaredrum, wenn er das Seil auf den Tisch wirft; das Knüpfen der Schlinge über die Anspielung an einen Krawattenknoten wird begleitet durch erst zögerliches, dann kräftigeres Spiel des Kontrabasses, das bei einer kleinen Anspielung auf Schlangenbeschwörung im Spiel des Darstellers in eine orientalisch anmutende Tonart wechselt.

Wenn Henri einen neuen Entschluss fasst, wird dies auch über die Musik ausgedrückt: dem Scheitern eines Selbstmordversuchs folgt jeweils eine musikalische Pause, und mit dem erneuten, lebendigen und vorantreibenden Einsetzen der Musik wird der neu gefasste Gedanke zum nächsten Selbstmordversuch illustriert.

Einen Eindruck davon, wie strukturierend die Musik im größeren Zusammenhang wirkt, geben Anfang und Ende der Inszenierung. Die beiden vom Rhythmus der Musik getragenen und zusammengehaltenen Szenenfolgen am Anfang der Inszenierung (die U-

²⁶⁸ Siehe Zitat S. 126, Zeile 20 – 24.

Bahnfahrt) und an ihrem Ende (der *Showdown*) funktionieren auf einander gegensätzliche Weise und haben dennoch etwas gemein.

Das Abwechseln von Musik und gespielter Dialogszene im *Showdown* steht konzeptionell konträr zur *U-Bahnfahrt*: die Musik ersetzt dort zusammen mit der drehenden Scheibe die naturalistisch gezeigte U-Bahnfahrt der Filmvorlage, die dort nur eine Einstellung²⁶⁹ ausmacht und in der Musik keine Rolle spielt. Durch die spielerischen Hinzufügungen während der Fahrt wird einerseits Henris Charakter ausgestaltet, andererseits kommt die Atmosphäre der U-Bahnfahrt durch die Verlängerung der Szene und das Ausbreiten der Musik besser zur Geltung. An den Haltestellen, an denen die Scheibe steht und die Musik schweigt, steigen jeweils Passagiere ein und aus, und während der musikbegleiteten Fahrt erfolgt stummes Spiel.

Das folgende Beispiel zeigt die Umkehrung dieser Methode. Die dialogischen, musikfreien Spielszenen werden von der sich zur Musik drehenden Scheibe dynamisch eingerahmt: am Ende der Inszenierung sind im *Showdown*²⁷⁰ mehrere Sequenzen des Films zusammengefasst und werden durch den dynamisierenden Rhythmus der Version von „Kashmir“²⁷¹ Musik und das Drehen der Scheibe zu einer Einheit, die sich immer schneller, so scheint es, dem Ende entgendreht.

Der Musikeinsatz der Filmvorlage ist am Ende nicht einheitlich und auch nicht durchgehend allen Szenen unterlegt, die im *Showdown* der Inszenierung zusammengefasst sind. Im Film sind nur die Sequenzen mit dem Killer (*Der Killer mit seiner Tochter* und *Vics Imbiß*) mit einem typischen Underscoring musikalisch gestaltet.

In der Adaptation wird dieses Prinzip genau umgekehrt: Während der Spielszenen dreht sich zwar die Scheibe, wenn auch verlangsamt, weiter, die Musik setzt aber aus und sorgt nur zwischen den kurzen Szenen für die treibende Kraft.

Mit Henris und Margarets Entscheidung für ein gemeinsames Leben fällt in der Inszenierung der Startschuss für den Showdown, der sich ohne eine besondere optische Gestaltung der einzelnen dazwischengeschalteten Schauplätzen der entscheidenden Friedhofsszene entgendreht. Dadurch geraten die Spielszenen etwas kurz: die

²⁶⁹ Einstellung 21 (16,5 Sekunden), Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*“, Anhang S. 309.

²⁷⁰ Siehe Szene 29 in: Mehmert, 2001, 33-36.

²⁷¹ Led Zeppelin. Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“, Anhang S. 315.

*Polizeiwoche*²⁷² wird auf einen einzigen Satz des Polizisten reduziert, und vor allem die im Film eine weitere Dimension der Figurengestaltung eröffnende Szene zwischen dem Killer und seiner Tochter²⁷³ gerät in der Inszenierung im Vergleich zur Filmvorlage sehr kurz; dies alles zugunsten der beschleunigten Erzählung am Ende, die nur für die Friedhofsszene noch einmal in ihrem Lauf verharret.

In der Filmvorlage wird das Underscoring in gewohnter Art und Weise eingesetzt, das heißt, die Musik liegt in den Sequenzen häufig unter gesprochenen Dialogen. Eine gestalterische Besonderheit kann allerdings festgestellt werden: die Musik kommt im Film immer aus Quellen, die ihren motivierten Einsatz aus der Filmrealität beziehen, zum Beispiel die Radiomusik bei Henri zu Hause in Sequenz 4; die Musik, die aus der Wohnung der Vermieterin in Sequenz 8 ertönt; der Bandauftritt im *Red Lion* in Sequenz 22, oder die Barmusik, die in Sequenz 11a aus der *Honolulu Bar* nach außen dringt und schon den vorhergehenden Einstellungen Atmosphäre verleiht. Und eben dadurch, dass sie zwar Atmosphäre erzeugt und somit den Film gestaltet, aber nicht eine vergleichend bedeutende Rolle wie die Inszenierungsmusik spielt, gerät die Filmmusik unter dem strukturierenden Aspekt im Gegensatz zur optischen Strukturierung in den Hintergrund.

Das Interessante an der Musik der Adaptation ist die Tatsache, dass sie den Ablauf der Aufführung durch den quantitativen Einsatz strukturierend bestimmt, ohne dabei die Oberhand zu gewinnen und das Spiel zu verdrängen.

Neben der Musik gewinnen in der Adaptation die Geräusche im Gegensatz zur Filmvorlage sehr an Bedeutung, da sie live auf der Bühne erzeugt werden und dabei nicht immer Teil eines naturalistischen Soundtracks sind, sondern die Erzählung strukturieren.

Die Geräusche der Filmvorlage lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: einmal sind da die naturalistischen Geräusche wie Straßenlärm, Zuggeräusch oder Barbetrieb, die dazu dienen, die Atmosphäre des Schauplatzes naturalistisch nachzuzeichnen und somit die Handlung des Films in einer für den Zuschauer nachvollziehbaren Wirklichkeit zu verankern. Diese Art der Geräuschkulisse bringt der Film im Allgemeinen mit sich, wenn er sich im Gegensatz zu einer Theaterinszenierung in Außenräume begibt, sofern er nicht durch Ausblenden sämtlicher naturalistischer Geräusche in extreme Künstlichkeit verfällt. Die Filmvorlage des *Contract Killers* verzichtet auf derartige gestalterische Mittel, sie

²⁷² Szene 29A, in: Mehmert, 2001, 33.

²⁷³ Szene 29B, in: Mehmert, 2001, 33-34.

bleibt in den Geräuschen zum Großteil in der filmischen Realität verhaftet. Aus dieser naturalistischen Umgebung bricht sie allerdings auf verschiedenen Ebenen immer wieder aus. Auf der akustischen Ebene funktioniert dieses Ausbrechen über den Einsatz der zweiten Gruppe von Geräuschen, nämlich der affektiv aufgeladenen Geräusche, oder Geräusche mit kommentierendem Charakter.

Eine Besonderheit der Münchner Inszenierung ist die Verwebung von Geräuschen und Musik mit den Spielszenen. Ähnlich den aus einer Szene herausführenden und ohne Bruch in die nächste überleitenden Übergängen beginnt auch die Musik häufig in einem fließenden Übergang bereits in der Spielszene mit einem nichtmusikalischen Geräusch, und geht dann in Musik über, die ihrerseits für einen organischen Übergang in die nächste Szene sorgt. Dabei kann das Geräusch von den Instrumenten produziert werden, oder auch von den Darstellern auf der Bühne.

So geschieht es beispielsweise am Ende von Szene 2, wenn nach der Mittagspause alle Büroangestellten wieder an ihren Schreibmaschinen sitzen: der erste Büroangestellte / Musiker gibt mit dem Tippen den Rhythmus vor, den die anderen übernehmen, sodass er an die Drum wechseln kann und somit den Einstieg gibt zur Musiknummer, die die U-Bahnfahrt begleitet.²⁷⁴

In ähnlicher Weise vollzieht sich der Übergang in die Musik auch aus Szene 5 heraus: das Entlassungsgespräch mit Henris Abteilungsleiter endet in der Inszenierung mit einer Pointe, in der die Verbindung von Spiel und Musik entsteht:

„Sekretärin: Sie geht wohl nicht.

Henri: Die Uhr.

Chef: Doch, sie geht.

Hält eine Uhr ans Ohr, die Sekretärin macht Klickgeräusche mit dem Kuli. Die Musiker übernehmen den Rhythmus.“²⁷⁵

In diesen Rhythmus setzen die Musiker ein mit dem Lied „I don’t know what to do with myself“²⁷⁶, das in eine langsame Übergangsszene führt, die Henris einsamen Heimweg zeigt, und während der unaufdringlich der Umbau für die nächste Szene erfolgt.

²⁷⁴ Vgl. Mehmert, 2001, S. 4.

²⁷⁵ Mehmert, 2001, S. 8.

²⁷⁶ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“, Anhang S. 315.

Gerade diese Umbauten, die sich harmonisch in den Ablauf der Geschichte einfügen, ohne Zäsuren in den Erzählfluss zu setzen, zeugen davon, wie wichtig Rhythmus und Musikalität für diese Inszenierung sind: obwohl die Umbauten unaufdringlich vor sich gehen und häufig in das Spiel mit eingebunden sind, erwecken sie doch das Interesse des Zuschauers, der immer auch die Neugier nach dem Geschehen hinter der Bühne in sich trägt. Dieser Einblick wird ihm teilweise durch die offenen Umbauten gewährt, teilweise auch durch die sich häufig drehende Scheibe, die den Blick hinter die Bühne immer mal wieder kurz freigibt. In dieser Drehscheibe wird das Prinzip der Inszenierung ausgedrückt, das in einer kontinuierlichen Bewegung besteht. Die Dynamik der Inszenierung wird zum Großteil von der Drehscheibe getragen, die die Assoziation mit einer Spieldose aufkommen lässt, auf deren kleiner Oberfläche sich die Geschichte entwickelt.

d) *Strukturierung des Handlungsverlaufs über das Licht*

Die zusätzliche Strukturierung der Filmvorlage durch Blacks, mit denen die Szenen ein- und ausgeblendet werden, hat kein Äquivalent in der Inszenierung, in der der Black nur zweimal vorkommt und einen grundsätzlich anders strukturierenden Charakter hat als im Film.

Dort strukturieren die Blacks die Erzählung, aber es ist kein regelmäßiges Muster erkennbar, das sich etwa durch den ganzen Film zöge. Die Blacks sind auch nicht immer dazu da, eine Sequenz von der jeweils anderen abzugrenzen.²⁷⁷

Es unterscheidet sich allerdings der erste Black deutlich von den anderen, denn er erfolgt inmitten einer Sequenz: nachdem Henri mit dem Seil um den Hals von der Leiter springt, wird zur Spannungssteigerung nach Henris Sturz auf den Boden ein Black eingesetzt.

Dieser Black ist also nicht strukturierender, wohl aber rhythmisierender Natur, denn er zögert die Auflösung einer zuvor aufgebauten Erwartungshaltung beim Publikum hinaus.

²⁷⁷ Der erste Black kommt im Film nach Henris erstem Selbstmordversuch, als er mit der Schlinge um den Hals von der Leiter springt. Die erste Ausblendung folgt bald darauf, wenn das Gas in Einstellung 80 ausfällt. Dann folgt die ganze Sequenz, bis Henri bei Margaret Unterschlupf vor dem Killer sucht, bis nach Einstellung 195 ein Black kommt, der mit der zufallenden Tür einhergeht. Der nächste Black steht an der Stelle, als der Killer sich nach seinem ersten Aufenthalt zu Hause am Ende von Einstellung 224 erneut auf die Suche nach Henri macht. Entsprechend dem Black am Ende von Einstellung 195 verdunkelt auch der Black am Ende von Einstellung 274 die intime Annäherung zwischen Henri und Margaret. Die Szene des Killers beim Arzt und der Überfall auf den Juwelier sind die Inhalte der nächsten Sequenzfolge, die wieder durch einen Black am Ende von Einstellung 318 beendet wird. Ein im Verhältnis sehr kurzer Abschnitt wird eingerahmt vom nächsten Black nach Einstellung 329. Nach der Ermordung des Portiers in Einstellung 348 wird es noch einmal dunkel, und der Rest des Films wird von keinem weiteren Black unterbrochen, erst nach dem guten Ausgang der Geschichte wird in einem Fade Out in einen Black geblendet, um die letzte Einstellung mit dem räsonierenden Vic abzusetzen, die dann in den Abspann übergeht.

Im Zusammenspiel mit diesem Black kommt im Film auch der Einsatz eines Geräusches zur Geltung, das einen Vorgang erzählt: der Sprung von der Leiter ist im Übergang von Einstellung 74 auf 75 nur zu hören, aber nicht zu sehen.

Auch in der Inszenierung wird der Black als strukturierendes Mittel eingesetzt. Dem Black auf dem Theater sind im Allgemeinen immer technische Grenzen gesetzt, denn fast nie wird der Theaterblack seinem Namen wirklich gerecht. Setzt man ihn aber als vom Publikum in ihrer Funktion akzeptierten Theaterkonvention voraus, dann kann durchaus von einem dem Film äquivalenten Black gesprochen werden.

Die prominenteste Stelle, an der in der Inszenierung mit dem Black gearbeitet wird, steht direkt und in sehr auffälliger Weise mit der Rhythmisierung der Erzählung in Verbindung: mit der Pause.

Ein Black führt schon aus dem ersten Teil in die Pause hinein, und der Kunstgriff, der nach der Pause angewandt wird, spielt durch den Einsatz eines Blacks mit einer intermedialen Allusion. Es ist nicht genau das Medium Film, das hier zitiert wird, sondern eher die Gattung Fernsehfilm oder genauer Fernsehserie: nach der Pause tritt Henri von derselben Stelle aus auf die Bühne wie zu Beginn der Inszenierung. Er nimmt dieselbe Position ein wie am Ende des ersten Teils und wiederholt noch einmal genau dieselbe Aktion: dem zufälligen Blick auf die Zigarettenschachtel, auf der Margarets rettende Adresse geschrieben steht, folgt der Ausruf: "Margaret!"²⁷⁸ Hierauf folgt ebenso wie vor der Pause ein Black, in dem aber die Darsteller ihre neuen Positionen einnehmen und in der darauf folgenden Lichtstimmung das Spiel fortsetzen.

Das Zitat greift eindeutig die Pause auf, mit der Filme und vor allem Fernsehserien (vor allem amerikanischer Machart) im Fernsehen häufig unterbrochen werden, meisten motiviert durch eine Werbepause.

Durch die Wiederaufnahme dieses sehr starken und in dieser Inszenierung einmalig eingesetzten Lichteffekts auf der Bühne wird einerseits der Rückspuleffekt des Films zitiert, andererseits geht die Regie dadurch auch ironisch mit der Pause im Theater um. Sie bildet eine sehr starke Zäsur im Ablauf der Ereignisfolge, auch wenn sie mit dem Fortgang der Handlung auf inhaltlicher Ebene nichts zu tun hat. Mit der Gestaltung dieser Pause und des mit ihr einhergehenden Aus- und Einstiegs ins Spiel schafft die Inszenierung einen Brückenschlag zwischen den beiden Medien Theater und Film: das Zitieren der filmischen

²⁷⁸ Mehmert, 2001, 18.

Eigenschaft ist hier nur möglich aufgrund einer Theaterkonvention wie der Pause. An dieser Stelle kommt sehr beeindruckend zur Geltung, wie es die Regie mit Theatermitteln schafft, filmische Ästhetik wiedererkennbar zu zitieren und zu einem gewissen Grad herzustellen.

Der zweite Black der Münchner Inszenierung hat ebenfalls strukturellen Charakter, betrifft aber allein die Erzählebene: in Szene 11 wartet Henri auf den Killer. Über den harten Schnitt, der mit dem Erlöschen des Lichts einsetzt, werden der Zeitfluss der Erzählung und das Verhältnis von Spielzeit und gespielter Zeit unterbrochen, das innerhalb einer Szene im Drama gewöhnlicherweise nicht erheblich differiert.

So wird der Zeitsprung, der in der Filmvorlage über ein Aneinanderreihen von Einstellungen durch Schnitte erreicht wird, auf der Bühne umgesetzt. Dort zeigt eine Reihe von Einstellungen Henri beim Warten auf den Killer in Sequenz 12, und die Einstellungen 139 und 140 geben einen deutlichen Hinweis auf das Vergehen der Zeit. Nach der Supertotalen der morgendlichen Stadtansicht in Einstellung 138 wird durch die Anhäufung der Post auf Henris Hausflur klar, dass er bereits seit ein paar Tagen wartet.

Für die Visualisierung der beim Warten verstreichenden Zeit auf der Bühne innerhalb einer Szene wird in der Münchner Adaptation an der entsprechenden Stelle auf den Black zurückgegriffen. Vor diesem sitzt Henri am Tisch mit einer Bonbondose vor sich. Nach dem Black, der vom Bass mit einem Melodiefragment gefüllt wird, sind Bonbonpapiere auf dem Tisch verstreut und Henri hat seine Sitzposition verändert.²⁷⁹ Es ist also in der Black-Zäsur geraume Zeit vergangen, in der Henri alle Bonbons aufgegessen hat.

e) *Strukturierung des Handlungsverlaufs über stilisierte Bewegung*

Ausgehend von der Musik findet man in der Inszenierung auch eine aus Musik und Bewegung zusammengesetzte Ausdrucksform: es findet an einigen Stellen eine Stilisierung der Bewegung bis hinein in den Tanz statt. Dieses Stilmittel zeigt ein weiteres Mal die Nähe der Inszenierung zum Musiktheater auf, und weckt mit den organisch in den Erzählfluss eingewobenen Tanzeinlagen Assoziationen zur dramatischen Form des Musicals. Was die Filmvorlage also durch die Künstlichkeit in der Figurenführung und die optische Stilisierung in Anlehnung an die Hopper-Bilder in der Filmvorlage ausdrückt,

²⁷⁹ Vgl. Mehmert, 2001, 14-15.

findet seine Entsprechung in der Münchner Adaptation vor allem auf Musik- und Bewegungsebene.

Die Proxemik der Inszenierung unterstützt die Definition eines Raumes neben der Eingrenzung eines Schauplatzes durch Licht. Doch sie ist vor allem auch ein entscheidender Faktor für die Strukturierung der Erzählung. Choreographierte Bewegungen haben Auswirkungen auf das Erzähltempo. Die Regie der Münchner Adaptation bemüht sich bis ins kleinste Detail hinein um Perfektion, was schon allein am dialogfreien Anfang von Szene 2 deutlich wird: die Kommunikation der Bürokollegen mit Henri und untereinander funktioniert allein über akustische Signale, die mit den Schreibmaschinen erzeugt werden, oder aus der Pausenklingel und Gelächter bestehen.²⁸⁰ Zusätzlich zu dieser Art von Choreographie finden sich vor allem in Übergängen von einer Szene in die andere der Einsatz von stilisierter Bewegung, die nicht auf musikalischem Rhythmus basiert, auch wenn in folgendem Beispiel Musik unterlegt ist: am Ende von Szene 4 erscheinen in einer Traumsequenz Henris Bürokollegen auf dem Tresen²⁸¹ in langsamen, synchronen und choreographierten Bewegungen.

Diese Art der ästhetischen Stilisierung wird an einigen Stellen der Inszenierung zu Tanzeinlagen ausgebaut.

Es kommt des weiteren zu Tanzeinlagen, deren Musik eigens neu interpretiert oder gänzlich neu entwickelt wurde.

Ein sehr anschauliches Beispiel ist Szene 15, in der Henri in Margarets Apartment kommt. Im Film schließt sich die Tür hinter den beiden, nachdem Margaret ihn wortlos in die Wohnung gezogen hat.²⁸²

Wortlos findet auch die Begegnung in der Bühnenszenierung statt, doch hier geht die Erzählung in der Wohnung direkt weiter: Margaret fordert Henri zu einem Tanz²⁸³ auf, der darin mündet, dass sie sich auf Stühlen niederlassen und einen Dialog beginnen, der von seiner Struktur her einen vorausgegangenen Dialog voraussetzt: "Margaret: Und jetzt... willst du immer noch sterben? / Henri: Nein jetzt nicht mehr."²⁸⁴ In diesem Zusammenhang erfüllt der Tanz die Funktion, einen Zeitsprung in der Chronologie der

²⁸⁰ Vgl. Mehmert, 2001, 3-4.

²⁸¹ Vgl. Mehmert, 2001, 6.

²⁸² Szene 15, Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*“, Anhang S. 309.

²⁸³ Zur Musik „Piel Canela“, siehe Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“, Anhang S. 315.

²⁸⁴ Mehmert, 2001, 19.

Erzählung zu überbrücken. Vor allem aber ersetzt das Tanzelement den Schnitt der Filmvorlage an dieser Stelle, der Stillschweigen über die soeben gemeinsam verbrachte Nacht bewahrt. Vielmehr erzählt der Tanz in der Bühnenszenierung die zurückhaltende körperliche Annäherung der beiden gleich mit.

In der Tanzeinlage von Margaret und dem Killer bei ihrer Begegnung in Szene 25 verschiebt sich die Funktion ein wenig. In einem Tango²⁸⁵, der von Margaret und dem Killer nur mit den Händen auf dem Tresen getanzt wird, während sich die beiden noch im Augenblick des gegenseitigen Erkennens gegenüberstehen, wird dieser Moment künstlich in die Länge gezogen, und die Erzählung somit gedehnt. Der weitere Verlauf, in dem der Dialog gesprochen wird, ist noch von der gleichen Musik unterlegt, der Tanz zwischen den beiden wird also auf musikalischer Ebene fortgesetzt. Der Tango kommt nicht über Tanzschritte zur Ausführung, sehr wohl jedoch in der Choreographie der Bewegungen. Der Killer packt Margaret auf einen Musikimpuls beim Handgelenk und auf einen anderen an den Haaren, um herauszufinden, wo Henri ist, und auch die Drehbewegungen Margarets, mit denen sie zunächst in die Gewalt des Killer gezogen und dann aus derselben entlassen wird, sind Tanzschrittfragmente, die die Begriffe *Pirouette* und *Drehung* des Regiebooks²⁸⁶ aufgreifen.

²⁸⁵ „Samba Pà-Ti“, siehe Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Gil Mehmert)“, Anhang S. 315.

²⁸⁶ Vgl. Mehmert, 2001, 28-29.

Zusammenfassung

Das Konzept der Münchner Adaptation von *I Hired A Contract Killer* basiert auf der Kreation voneinander abgeschlossener Spielräume auf dem engen Raum eines schnell wandelbaren und multifunktionalen Bühnenbildes mit Drehbühne, entweder durch Lichtwechsel oder durch Umbauten. In diesen oft flüchtigen, aber stets präzise umrissenen Spielräumen (dem physischen Raum, in dem sich die Schauspieler der jeweiligen Szene bewegen) sind die Spielorte (die Schauplätze der jeweiligen Szene) lokalisiert. Schauplätze können sich in ein und demselben Spielraum verschränken und durchdringen, und voneinander getrennte Spielräume können simultan bespielt werden, womit die zahlreichen Wechsel der Außen- und Innenräume der Vorlage dargestellt werden können.

Die Verschränkung von Schauplätzen und Spielräumen fällt nach der Analyse der Beispielin szenierungen als häufig genutztes Stilmittel der Schauspielregie in der Umsetzung von Filmvorlagen auf der Theaterbühne auf. Sie ermöglicht die Umsetzung der tendenziell schnellen und häufigen Schauplatz- und Perspektivenwechseln der Filmvorlage im architektonisch weniger schnell wandelbaren Bühnenbildraum. So findet sie neben der In der Münchner *Contract Killer*-Inszenierung bildet sie eine besonders komplexe Darstellungsstrategie, und auch in der Stuttgarter *Dogville*-Inszenierung und den beiden Inszenierung von *Die Ehe der Maria Braun* findet die Verschränkung Anwendung.

Es handelt sich hierbei nicht um ein exklusiv theatrales Ausdrucksmittel, denn es ist natürlich auch im Film anwendbar. Wenn eine solche Verschränkung aber im Film in Erscheinung tritt, wie z. B. in *Dogville* oder *Die Ehe der Maria Braun*, dann handelt es sich eben gerade um Filme, die sich in der Raumdarstellung am Theater orientieren.

In der Münchner *Contract Killer* – Inszenierung erfahren filmische Techniken wie der Zoom, der Freeze oder das Schuss-Gegenschuss-Verfahren ihre Entsprechung auf der Theaterbühne in der Zuschauerblicklenkung durch Lichteinsatz, die choreographische Unterstützung einer körpersprachlich formulierten Aussage, oder den Einsatz von Freeze oder Wortdoppelungen auf der Bühne.

Die Offenlegung der theatralen Mittel ist ein konzeptionelles Fundament dieser Adaptation. Sie beinhaltet offene Umbauten und teilweise sichtbare Kostümwechsel,

bereits klassische theatrale Stilmittel für den schnellen Szenenanschluss; die Mehrfachverwendung von Requisiten eröffnet prinzipiell unbegrenzte Einsatzmöglichkeiten und ist eine der archaischesten Komponenten des Spiels an sich, und als Konsequenz auch des theatralen Spiels. Das Ausbrechen der Figuren aus ihrem Spielraum ist ebenfalls ein Stilmittel, das die Aufmerksamkeit auf das (logische Grenzen überschreiten könnende) Spiel an sich lenkt.

Die Musik bildet den formalen Rahmen der Inszenierung, rhythmisiert in erheblicher Weise die Erzählung, und kommentiert innere Vorgänge, bzw. dynamisiert nonverbale Aktionen. Dazu begleitet sie stilisierte Bewegungsabläufe und die Tanzeinlagen, die häufig die Umsetzung der angeschnittenen Dialoge ermöglichen, die an einigen Stellen in medias res beginnen. Lieder definieren auf inhaltlicher Ebene Schauplätze, und Geräusche sind mit den Spielszenen verwoben, indem sie der nonverbalen Kommunikation dienen, oder auch Übergänge harmonischer gestalten.

In dieser seiner Multifunktionalität kommt das Medium Schauspielmusik nicht nur in der Münchner Inszenierung in der beschriebenen Weise zum Einsatz, sondern es übernimmt in allen analysierten Beispielen eine große Rolle. Die Musik wird mit ihrer Beredtheit auf nichtsprachlicher Ebene besonders in der Adaptation von Filmvorlagen auf der Theaterbühne zu einer tragenden Komponente.

IV.1.2 *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)

Einen gänzlich anderen Ansatz als die Münchner Adaptation hat die Inszenierung von Florian Fiedler, die im November 2005 am Schauspielhaus Frankfurt ihre Premiere hatte.

IV.1.2.1 Spielvoraussetzungen und Mediendiskurs

a) Bühnenbild und Zuschauerverteilung

Das räumlich ungewöhnlich ausgedehnte und in seiner Weitläufigkeit für verschiedene Spielorte nutzbare Einheitsbühnenbild, das sich im Probensaal in der *schmidtstrasse*¹² über eine Fläche von ca. 10 mal 20 Metern ausbreitet, rückt das Publikum räumlich nah an das Geschehen heran: die Zuschauer sind an zwei Bühnenseiten in Blöcke verteilt. Die beiden Zuschauerblöcke rahmen die Bühne von der Kameraansicht gesehen vorne und links, während der dritte Block neben dem Inspizienzpavillon im hinteren rechten Bühnenbereich (zumindest in der aufgezeichneten und von mir besuchten Aufführung) nur vom Saxophonspieler besetzt ist.²⁸⁷

Den einzelnen Zuschauer setzt dies in ein besonderes Spannungsverhältnis zum Theaterraum: beim Eintreten in den Werkraum des Schauspiels Frankfurt findet sich der Zuschauer in einer mit Barjazzmusik unterlegten Spiellandschaft wieder, deren offene Bühnen-Zuschauerraum-Anordnung ihn vor die Entscheidung stellt, aus welchem Blickwinkel er den Abend verfolgen will. Mit dieser Raumdisposition verweist die Bühnenadaptation noch vor Beginn der Aufführung auf den neuen theatralen Rahmen der transportierten Geschichte, denn die Möglichkeit der selbstgewählten Perspektive kann dem Zuschauer nur im Theater gewährt werden. Mit ihr eröffnet sich eine Flexibilität der Darstellungsform, die im Kino so nicht möglich ist, da sich die Zuschauer vor dem zweidimensionalen Leinwandbild versammeln, das nur den Blickwinkel der Kamera zulässt.

Die freie Wahl der Perspektive in der Frankfurter Adaptation hat zur Folge, dass der Abstand zum Geschehen erheblich variiert. Einige Szenen spielen sich direkt vor den Augen des Zuschauers ab und werden sogar bis auf einen Meter an ihn herangetragen. Andere wiederum rücken in eine Distanz von 10 bis 20 Metern.

²⁸⁷ Die an dieser Stelle vorgesehene Abbildung der Bühnengesamtansicht zur Orientierung des Lesers wurde mir vom Theater mit dem Verweis auf die zwangsläufig schlechte Qualität des Screenshots nicht gewährt.

Einzelne Bühnenaktionen reichen über den durch die Zuschauertribünen begrenzten Bühnenraum hinaus – so zum Beispiel in der Selbstmord-Szene 7 (*Henri zu Hause II*). Nachdem Henri zunächst versucht, sich mit dem Seil, das er ohne logische Begründung (der Seilkauf wurde gestrichen) in seiner Behausung hervorzieht, sich an den Leitungen an der Bühnenrückwand aufzuhängen, weitet er eine Reihe von Versuchen auf den ganzen Theaterraum aus. Er will sich unter anderem an einen schweren Stein gebunden ertränken, oder am Haken in einer Steinmauer erhängen, und geht dabei immer über den von den Zuschauerblöcken begrenzten Bühnenraum hinaus. Er bezieht das Publikum sogar physisch in das Bühnengeschehen seiner fehlschlagenden Versuche ein: Henri drückt bei seinem Gang nach vorne durch die Arkaden in der linken Bühnenhälfte einem Zuschauer das Seilende der um seinen Hals liegenden Schlinge in die Hand und heißt ihn festhalten, während er von ihm weghechtet.

In der Aufhebung des visuellen Raumes löst sich der Spielraum in Szene 21 (*Henris Flucht*) auf, indem Henri in einem totalen Black die verschiedenen, im ganzen Bühnenraum verteilten Stationen des vorhergegangenen Geschehens abläuft. Der Zuschauer verfolgt das allein auf akustischer Ebene. Diese vollständige Entkörperlichung der Dramenhandlung zum reinen Hördrama erschließt eine sehr eindringliche Ebene, denn im kompletten Black hört der Rezipient nur noch über den Kopfhörer Henris gehetzte Stimme, der auf den Polizisten auf Nachtwache trifft, und von den Stimmen aus seiner Vergangenheit verfolgt wird.²⁸⁸ Die Nacht, in die Henri vor dem Killer flieht, wird hier in ihrer Dunkelheit sozusagen bildlich umgesetzt und zu einer tiefschwarzen Nacht ohne Licht gemacht, und Henris Fluchtbewegung wird über die Stimmen und Stimmfetzen dynamisiert.

Die räumliche Distanz zu den dargestellten Szenen ergibt sich unmittelbar aus der Sitzwahl des Zuschauers. Die dramaturgische Gewichtung der einzelnen Szenen ist somit für jeden Zuschauerblock unterschiedlich. Die Analyse stützt sich aus Konsequenzgründen auf die Kameraperspektive der zugrunde liegenden Aufzeichnung von einem Platz im vorderen Zuschauerblock aus, der den Blick auf Henris Zuhause im Hintergrund, den Bogengang vor dem anderen Zuschauerblock linker Hand, und den erhöhten Inspizienzpavillon mit seinen Außenlampen rechts hinten öffnet. Diese ist Ausgangspunkt für Angaben wie

²⁸⁸ Vgl. auch Ausführungen in Punkt IV.1.2.2. b), S. 150.

bühnenlinks oder bühnenrechts, Vorder- und Hintergrund, und mit der von mir eingenommenen Perspektive beim Aufführungsbesuch deckungsgleich.

Eine einheitliche Perspektive ergibt sich für das Publikum anstatt über den gemeinsamen Blickwinkel über den Ton aus den Kopfhörern.

Auch in der Frankfurter Bühneninszenierung, die mit ihrem zur Münchner Inszenierung konzeptionell konträren Bühnenbild einem Konzept der räumlichen Ausbreitung folgt, und in der die Schauplätze in nebeneinander angeordneten Spielräumen untergebracht sind, können natürlich semantische Aufladungen der Spielorte festgestellt werden.

Vom Blickwinkel der Aufzeichnung aus gesehen steht im Hintergrund Henris Wohnturm, neben dem er sein Zimmer mit der Pflanze, der Lampe und dem Stuhl hat. Vor dem Turm verortet eine Chaiselongue das Haus des Killers und *Vic's Imbiss I*.

Unter dem sich rechts anschließenden Inspizienzpavillon mit Ton- und Lichtpult ergibt sich ein weiterer Spielraum, hauptsächlich für den Schauplatz *Hotel*; neben der Tribüne werden kleinere Nebenschauplätze eröffnet.

In der Bühnenmitte sind die Spielorte *Registratur* und *Honolulu-Bar*, während auf der Schräge zum Publikumsblock 2 hin neben kleineren Szenen die wichtigen Stationen *Warwick-Castle* und *Margarets Apartment* spielen.

Die Aufführung kommt durch das weitläufige Bühnenbild mit seinen festen Schauplätzen und die stilisierte Spielweise ohne Umbauten aus. Einige Ausstattungsgegenstände wie die Chaiselongue vor dem Wohnturm im hinteren Bühnenbereich, Henris Stuhl und Lampe, sowie die Parkbank im vorderen Bereich beleben die Räume, und als bewegliche Elemente kommen die stapelbaren minzgrünen Getränkekisten szenenweise unterschiedlich zum Einsatz. Sie werden auch als Requisiten verwendet: in Szene 17 (*Killer bei Margaret II*) beispielsweise schlägt Margaret damit den Killer nieder; und in Szene 13 (*Warwick Castle*) dient der Kasten zum Beispiel zur Unterstützung der Tanzchoreographie, sowie als Sitzgelegenheit.

Bezüglich des Bühnenbildkonzepts schließe ich mich der Kritik aus der Süddeutschen Zeitung an:

„Im Prinzip ist es ein interessanter Ansatz, dass Fiedler aus dem leisen Film von 1990 kein konzentriertes Kammerspiel, sondern ein räumlich und zeitlich entzerrtes Stationendrama macht.“²⁸⁹

Auf inhaltlicher Ebene spiegelt dieses Bühnenbild die Seelenwüste, die die Menschen aus Kaurismäkis Geschichten in sich tragen, wider. Allerdings unterstützt die Entzerrung des Spielraumes den Effekt der Beliebigkeit in der Aussage, die in der absoluten Indifferenz bei der Figureninterpretation begründet liegt. Zwangsläufig evoziert dies auch beim Zuschauer eine Indifferenz in der Rezeption, was aber durch das Regiekonzept der Figurenführung begründet ist.

b) Umsetzung filmischer Techniken auf der Bühne

Noch weniger als in der Münchner Inszenierung ist es im weitläufigen Bühnenbild der Frankfurter Adaptation möglich, durch Lichtsteuerung einen dem Filmzoom ähnlichen Akzent auf Details zu legen. Das Spiel mit Nähe und Ferne entsteht in Frankfurt aus den variierenden Entfernungen von Bühnenspiel zu den Zuschauerblöcken, bleibt dabei jedoch statisch und während der ganzen jeweiligen Szene bestehen.

Einzelne Spielszenen oder Szenenteile werden allerdings durch spotartiges Licht hervorgehoben und nähern sich am ehesten dem Konzept einer Nah- oder Großaufnahme im Film. So steht beispielsweise Henri in der Szene seiner Kündigung an einer exponierten Stelle vorne rechts neben dem Zuschauerblock, von dem aus die Inszenierung aufgenommen wurde, mit dem Gesicht zum in der bühnenmittigen Vertiefung stehenden Abteilungsleiter und seiner Sekretärin.

Henri ist in dieser Szene durch den Lichtspot aus dem ihn umgebenden Dunkel herausmodelliert, was die Aufmerksamkeitslenkung (nur von der richtigen Sitzplatzposition aus) auf ihn ähnlich erhöht, wie es ein Schnitt in Großaufnahme in einem Film tun würde.

Anklänge an einen filmischen Zoom können auch im Schattenspiel von Szene 7 (*Henri zu Hause II*) ausgemacht werden: als Henri mit dem Seil um den Hals nach dem ersten missglückten Selbstmordversuch nach vorne kommt, wird vom Schlaglicht sein Schatten an die helle Rückwand geworfen. Sich riesenhaft vergrößernd verstärkt dieser Schatten

²⁸⁹ Jenny Hoch: „Noch einmal die Topfpflanze gießen“, in: Süddeutsche Zeitung vom 23.11.05.

Henris Gestalt, und die wachsende Bewegung greift die durch einen Zoom entstehende Vergrößerung des Bild(ausschnitt)es im Film auf.

Die typisch filmische Aneinanderreihung von Szenen mit Hilfe von Blacks und Schnitten in der Vorlage wird in der Frankfurter Inszenierung abgelöst von einer Bewegung des Protagonisten durch den Raum von einer Station seiner Geschichte zur anderen, und mit ihm wandert das Auge des Zuschauers von Schauplatz zu Schauplatz. Diese Anordnung weckt die Assoziation des Stationendramas, wenn auch die typische symmetrisch-ringförmige Anordnung der Szenen, wie beispielsweise bei Strindberg, fehlt.²⁹⁰

Zu den Besonderheiten der Filmvorlage gehört die Erzählung vom Verstreichen der Zeit, und die fragmentarische Dialoganlage, die die handelnden Figuren teilweise mitten im Dialog einsteigen lässt. Beides wird mit Hilfe von Blacks und einer entsprechenden Schnitttechnik umgesetzt.

Durch eine dramaturgische Umstellung der Szenen²⁹¹ in Chronologie und teilweise auch im Inhalt entsprechen die Szenen der Frankfurter Inszenierung nicht mehr denen der Vorlage. Daher ziehe ich im Folgenden zum Vergleich der Darstellung verstreichender Zeit zwei unterschiedliche Szenen heran, die jedoch aufgrund ihrer Charakteristik in der Zeitdarstellung vergleichend nebeneinander gestellt werden können.

Es handelt sich dabei um Sequenz 12 der Filmvorlage, in der Henri auf den Killer wartet: eine Reihe von Einstellungen zeigt Henri in unterschiedlichen Wartepositionen - im Sessel sitzend, am Fenster stehen, oder im Sessel schlafend. In Einstellung 140 zeugt ein nicht aufgenommener Zeitungsstapel unter dem Briefschlitz der Wohnungstür vom Verstreichen einiger Tage.²⁹²

Das Äquivalent des quälend langsamen Verstreichens der Zeit wird in der Frankfurter Adaptation weniger in der entsprechenden Szene dargestellt, als vielmehr in Szene 5, der ersten Szene bei Henri zu Hause nach seiner Kündigung. Das Verstreichen der immer gleichen Tage wird in *Henri zu Hause I* exemplarisch an zwei Tagen dargestellt, die jeweils von zwei 10-Sekunden-Blacks nach vier, bzw. 8'50'' Minuten, beschlossen

²⁹⁰ Vgl. u.a. Brauneck, *Theaterlexikon*, 1992, 880.

²⁹¹ Vgl. Anfang Punkt IV.1.2.2.d), S. 155 f.

²⁹² Vgl. Szene 12, Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*“, Anhang S. 309.

werden. Diese Abfolge kann einen Tag-Nacht- Rhythmus repräsentieren, stellt aber vor allem die Eintönigkeit von Henris Arbeitslosen-Leben und das zähe Vergehen der Zeit dar: in der ganze 9'45'' Minuten dauernden Szene geschieht nichts anderes, als dass Henri seine Topfpflanze gießt, sie unter die Deckenlampe hält, raucht, und am Ende sitzend auf den Killer wartet. Der Ablauf wiederholt sich in exakt derselben Weise nach dem ersten Black.

Ergänzend zur Zeitdarstellung evoziert auch die Unvollständigkeit der Vorlagen-Dialoge eine Zitation filmischer Stilmittel auf der Bühne.

Dem Umgang mit der fragmentarischen Dialoganlage des Drehbuchs begegnet zunächst die Filmvorlage mit einer klassischen Schnitttechnik. In Sequenz 13, der Szene, in der der Killer Henris Zettel entdeckt und Henri und Margaret durchs Pubfenster beobachtet, folgen die Einstellungen auf den Killer, bzw. den immer wieder unterbrochenen Dialog der beiden Beobachteten im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufeinander und rechtfertigen so den abrupten Dialogeinstieg.

In Mehmer's Inszenierung wird an dieser Stelle die Spielsituation im Pub „Warwick Castle“ zwischen Henri und Margaret durch Imitation eines Filmfreezes unterbrochen und eine nonverbale Szene mit dem Killer in Henris Wohnung auf der drehenden Scheibe eingeschoben. Er durchsucht Henris Wohnung und versteckt sich dann, um auf ihn zu warten. Im Anschluss wird der Dialog im „Warwick Castle“ fortgesetzt. Die Regie folgt hier der Drehbuchvorlage in Verwendung theatereigener Stilmittel, die sich an die Erzähltechnik des Films anlehnen.

Fiedler hebt in Frankfurt nun die verzahnende Schnitttechnik aus, indem er in Szene 13 der Inszenierung an die Stelle der eingeschobenen Szene eine Tanzeinlage setzt, die vom Killer von einer exponierten Warte – er sitzt im Gang eines Zuschauerblocks - aus beobachtet wird.²⁹³ Somit zieht die Regie die Beobachtung durch den Killer in Einstellung 167 vor und lässt die Einstellungen 164 und 165, in denen der Killer Henris Nachricht liest, fallen. Der Dialog setzt nach der zäsurbildenden Tanzeinlage, die als Stilmittel den Erzählfluss ohnehin unterbricht, wieder ein, während der Killer die ganze Szene als lauernde Instanz vom Rande aus beobachtet.

²⁹³ Vgl. Abb. 38: „Tanz mit Margaret“.



Abb. 38: Tanz mit Margaret (Probenfoto: Kirsti Krügener, http://www.buehnen-frankfurt.de/content/schau_alt/spielplan/stueckinhalte2a0.html?InhaltID=3493)

Als weiteres Stilmittel bedient sich die Regie der Frankfurter Adaptation auch der Vorschaltung einer aus dem Off gesprochenen Regieanweisung, um die fehlende Information vor dem direkten Einstieg des Dialogs in medias res zu vermitteln. Dadurch wird der unmittelbare Einstieg der Filmvorlage über einen Schnitt abgeschwächt zu einem sprachlich vorbereiteten Einstieg in die Situation, wie zum Beispiel in Szene 14: „Die Stimmung läßt vermuten, daß Henri soeben etwas gestanden hat, etwa dass er einen Berufskiller angeheuert hat, um sich umbringen zu lassen.“²⁹⁴

²⁹⁴ Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Anhang S. 317.

c) *Bereicherung der Bühne durch Medieneinsatz*

Die weitläufige Bühnenordnung der Frankfurter Inszenierung erlaubt keine Arbeit mit visuellen Details, wie sie beispielsweise in der Mehmertschen Inszenierung trotz fehlenden Medieneinsatzes zu beobachten sind. Die Detailarbeit wird in Frankfurt auf die akustische Ebene verlegt, wodurch der Theaterbühne eine Dimension eröffnet wird, die bisher dem Film, beziehungsweise dem Hörspiel vorbehalten war.

Der Kopfhörer, über die der Rezipient die Tonebene vermittelt bekommt, ermöglicht eine detaillierte Stimm-Modulation, die bis in geheimste Seufzer gehen kann, und die Seelenwelt der Figuren ohne Worte und ohne Bewegung an die Oberfläche kommen lässt. Dadurch kann eine beinahe zehnminütige Szene²⁹⁵ wie Szene 5 (*Henri zu Hause I*) entstehen, in der Henri auf den angeheuertten Killer wartet. Die innere Spannung der Figur und ihre Einsamkeit teilen sich allein über theateruntypische, weil in der klassischen Form nicht vermittelbare Atemgeräusche über die Kopfhörer mit: Henris Atem stockt, er seufzt, man hört die beim Rauchen entstehenden Geräusche. Diese für die Theaterbühne ungewöhnliche, im Film durchaus vorstellbare Beredtheit ersetzt die körperliche Bewegung, denn Henris wenige Bewegungen in dieser Szene reduzieren sich auf mechanische Bewegungen wie das Gießen der Topfpflanze oder das Rauchen, die längst zur Gewohnheit geworden sind.

Die Adaptation greift mit diesem Innehalten die entsprechenden Szenen der Filmvorlage auf, in denen Henri lange regungslos im Sessel sitzend oder am Fenster stehend wartet.²⁹⁶

Die Aufmerksamkeitslenkung des Zuschauers, die konventionellerweise deckungsgleich mit der Blicklenkung ist, läuft in dieser Inszenierung hauptsächlich über den Ton. Dieser mediale Neuansatz kreiert neue Spielorte für das Theater. Szene 21 (*Henris Flucht*) spielt beispielsweise komplett im Dunkeln, und teilt sich allein über die Stimmen im Kopfhörer mit. Die Fluchtszene wandelt sich dadurch in eine Mischung aus intimer Gedankenschau (die Stimmen aus dem Kopfhörer können nicht mehr im Raum verortet werden, und ähneln somit einem Querschnitt aus einem in Aufruhr geratenen Denkvorgang). Zugleich ist sie eine ganz konkrete Umsetzung der unheimlich-nächtlichen Szenerie der Filmvorlage, in der Henri durch die nächtliche Peripherie Londons flieht, eine Polizisten und einen Schnorrer trifft, und stets Angst vor dem ihn verfolgenden Killer hat. Die Entscheidung, ob

²⁹⁵ Die Dauer von Szene 5 beläuft sich auf 09:45 Minuten. Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Anhang S. 317.

²⁹⁶ Szene 12 (Warten auf den Killer), Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*“, Anhang S. 309.

es sich bei der Szene um einen Alptraum oder reales Geschehen handelt, bleibt letztlich offen und jedem Zuschauer selbst zu entscheiden überlassen.

Eine Auffälligkeit ergibt sich allerdings aus der Zuschauerlenkung über den Kopfhörerton. Da dieser für den Rezipienten nicht mehr im Raum ortbar ist, fällt diese seine wichtige Funktion zur Orientierung weg und birgt Rezeptionsschwierigkeiten.²⁹⁷ So zum Beispiel in Szene 3 mit dem *Abteilungsleiter*²⁹⁸, in dem sich der Aufmerksamkeitsfokus auf den Abteilungsleiter mit seiner Sekretärin in der beleuchteten Bühnenmitte, sowie Henri im Lichtkegel auf seiner extremen Außenposition (rechts außen hinter Zuschauerblock 2) vor dunklem Hintergrund zweiteilt. Allein über die Akustik ist Henri nicht ortbar und wird zunächst von Zuschauerblock 2 aus leicht übersehen.

IV.1.2.2 Raumbildung in der Adaptation

a) Einsatz von Licht zur Raumgestaltung

Dem Konzept des weitläufigen Bühnenraums entsprechend arbeitet das Lichtkonzept tendenziell großflächig, und tritt als handlungsstrukturierender Faktor in den Hintergrund. Aus der Publikumsdisposition ergibt sich die Ausrichtung des Lichts auf ein rundum wirksames Arenaspiel.

Lichtwechsel und Blacks unterstützen die Unterteilung der Bühne in unterschiedliche Spielorte und kennzeichnen die Szenenwechsel. So wechselt beispielsweise die Beleuchtung von Szene 5 (*Henri zu Hause I*) im Bühnenhintergrund für die eingeschobene Telefonszene 6 am Inspizienzpavillon auf einen fokussierten Lichtkegel, der nur von den Spotlampen²⁹⁹ an der Tribüne erzeugt wird. Nach Henris übertrieben dramatischer Verzweiflungsgeste, mit der er den Kopf gegen den an die Wand gestützten Unterarm

²⁹⁷ Der Kopfhörereinsatz führt in der Frankfurter Inszenierung auch zu einer besonderen Zuschauersituation, die ganz untypisch für das Theater ist, denn der solcherart isolierte Zuschauer kann kein herkömmliches Gruppengefühl zum restlichen Publikum aufbauen. Die im Theater selbstverständlichen gruppenspezifischen Mechanismen, und vor allem die bidirektionale Kommunikationsebene zwischen Bühne und Zuschauerraum werden durch diese Gestaltung der Tonebene erheblich reduziert.

²⁹⁸ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Anhang, S. 317.

²⁹⁹ Die an Straßenbeleuchtungen erinnernden Lampen sind längs der beiden sichtbaren Tribünenwände angebracht: vier an der Längs- und zwei an der Breitseite.

wirft, kehrt er zeitgleich zum entsprechenden Lichtwechsel in den vorherigen Spielraum zurück.

Die Lenkung der Zuschaueraufmerksamkeit läuft jedoch primär über die akustische Ebene, die in der oben erwähnten komplett im Black spielenden Fluchtszene 21 ihren stärksten Ausdruck findet.

Ergänzend zur klassischen Bühnenbeleuchtung hängen von der Decke zwei geometrische Objekte, die in den entsprechenden Szenen ihre eigene Leuchtkraft zum Einsatz bringen: über der Bodenvertiefung in der Bühnenmitte befindet sich ein Quadrat in der Art einer abgehängten Kassettendecke mit eingelassenen Leuchten, wie sie typisch ist für Büroräume.

Über der Parkbank auf der rechten vorderen Bühnenhälfte schwebt ein spitzwinkliges Dreieck im Raum, das als Objekt nur in leuchtendem Zustand wie in Szene 8 erkennbar ist. Als geometrische Objekte bilden diese beiden von oben herabhängenden Elemente ein Komplement zu den im Boden verankerten Bogengängen des Bühnenbilds, die vom Bühnenhintergrund weg und an der linken Bühnenseite über der ersten Zuschauerreihe nach vorne führen.

Die einzelnen Schauplätze sind auf eigene Spielräume im weitflächigen Bühnenraum verteilt, und der Zuschauerblick folgt den Figuren in den jeweiligen Spielraum. Die Lichtgestaltung in der Frankfurter Inszenierung unterstützt die weitflächig angelegte Spielsituation. Das Abwechseln von großflächiger Beleuchtung mit dem punktuellen Herausmodellieren der Figuren aus dem dunklen Raum, oder kleiner Räume aus ihrer Umgebung, ist eine häufig genutzte Variante.

So wechselt beispielsweise die Großraumbeleuchtung der Lagerhalle, in der Henri in der Einstiegsszene arbeitet und die das gesamte Bühnenbild in grelles Arbeitslicht taucht, mit dem Szenenwechsel zu seiner Kündigung auf eine punktuelle Herausmodellierung seiner Figur aus der dunklen Umgebung. Räumliche Spannung wird in der Gegenüberstellung zu dem ebenfalls punktuell beleuchteten Figurenpaar Abteilungsleiter und Sekretärin in der bühnenmittigen Vertiefung aufgebaut.

In Szene 22 (*Margaret und Killer III*) fällt Margaret dem Killer in die Hände, der sie bei Fiedler wortwörtlich auf den Armen trägt, und diese im Nirgendwo verortete Begegnung

wird durch das weiß-lila-farbenen Spot-Licht auf die beiden aus dem sie umgebenden Dunkel herausmodelliert.

Die Selbstmord-Sequenz in Szene 7 wird durch eine nächtlich-dunkle Lichtstimmung im gesamten Bühnenraum charakterisiert, die der Proxemik der Figur auf der ganzen Bühnenfläche entspricht. Die darauffolgende Bankszene 8, in der Henri sein gesamtes Ersparnis für das Engagement des Auftragskillers abhebt, ist räumlich auf die Parkbank begrenzt und wird dementsprechend beleuchtet. Die Beleuchtung der unmittelbaren Parkbank-Umgebung mit hellem, weißem Licht hebt sich von der vorhergehenden Lichtstimmung sowohl in der Farbgestaltung, als auch in der räumlichen Extension deutlich ab. In einem Kalauer-Wortspiel wird die Parkbank des Bühnenbilds zur Bank als Geldinstitut, dessen artifizielle Atmosphäre von der mit einem kalten Weißton arbeitenden Lichtstimmung, und der über der Bank im Raum schwebenden geometrischen Figur, einem leuchtenden spitzwinkligen Dreieck, herausgearbeitet wird.

b) *Akustische Raumgestaltung*

Der Ton der Inszenierung - die Stimmen der Darsteller, die Livemusik des Saxophonspielers und die von den Schauspielern erzeugten Geräusche - ist allein über Kopfhörer wahrnehmbar, der den Ton live aus dem Bühnenraum abnimmt. Dieses für das Sprechtheater ungewöhnliche mediale Konzept ist das weitaus interessanteste der Inszenierung. Über die Kopfhörer sind Tonalitäten der Stimme möglich, die die Intimität des Filmtons und des Hörspiels aufgreifen und die auf der Theaterbühne durch keine andere Technik zu erreichen sind, auch nicht durch den Gebrauch der heutzutage vor allem bei Musicals üblichen Mikroports. Das Stimmvolumen der Schauspieler ist tatsächlich bis auf Zimmerlautstärke heruntergefahren, sodass ihre Dialoge im Bühnenraum ohne den Kopfhörer nicht verständlich sind.³⁰⁰

Der einzige Einsatz eines im Raum (sowie in den Kopfhörern) hörbaren Mikrofons, und somit einer Stimmverstärkung, findet am Schluss von Szene 2 zur Überleitung in Szene 3

³⁰⁰ Davon zeugt die hausinterne DVD-Aufnahme der Inszenierung, in der am Anfang der Ton aus dem Raum aufgenommen wurde, und dementsprechend praktisch nicht zu hören ist, bis der Ton ab dem Ende von Szene 8 vom Kopfhörer abgenommen wird. Kleine Störungen in den Frequenzen der Funkkopfhörer machen den Abend allerdings zu einem nicht ganz ungetrübten Hörerlebnis, wovon wiederholtes Nesteln einzelner Zuschauer am Kopfhörer im Laufe der Aufführung zeugen. Diese technischen Schwierigkeiten wurden zum Beispiel während Szene 13 (*Warwick Castle*) in der 48. Minute der Aufzeichnung festgehalten, in der am rechten unteren Bildrand ein Zuschauer zu beobachten ist, der versucht, eine Störung in seinem Kopfhörer zu beseitigen.

(*Abteilungsleiter*) statt, wenn Henri Boulanger und sein Kollege Özgentürk von der Sekretärin aufgerufen werden.

Die akustische Raumgestaltung dient in der Frankfurter Bühnenszenierung hauptsächlich der atmosphärischen Illustration des Schauplatzes. Dabei werden die Geräusche ausschließlich von den Darstellern selbst erzeugt.

An vereinzelten Stellen werden von den Beteiligten illustrierende Geräusche produziert: in Szene 6, zum Beispiel, intoniert das Saxophon das Wählgeräusch von Henris Telefonat auf den imaginären Wähltasten an der Wand des Inspizienzpavillons; auch Margarets Ankunft im Hotel nach ihrer Begegnung mit dem Killer wird von den beteiligten Darstellern in Szene 22 mit einem lauten „Dinngg!“, das die Rezeptionsklingel imitiert, lautmalerisch unterlegt.

Weitere untermalende Geräusche werden in ihrer Darstellung übertrieben, wie zum Beispiel das Fliegensummen in Szene 18 (*Hotel I*), das die unmittelbare Assoziation mit dem berühmten Lazzo „Fliegenfangen“ der *Commedia dell’Arte*³⁰¹ evoziert, und fügen sich in den Reigen der in diese Inszenierung eingebauten Klamaukeinlagen.³⁰²

Neben den illustrierenden Geräuschen kommen in dieser Adaptation, wie in der Filmvorlage auch, eine Reihe von semantisch aufgeladenen Geräuschen zum Einsatz.

So bleibt beispielsweise die latente Permanentbedrohung durch den Killer, die in der Filmvorlage in den entsprechenden Einstellungen auf Bildebene dargestellt wird, in dieser Inszenierung durch die akustische Figurencharakterisierung erhalten: der pfeifende Atem des Killers im Lungenkrebs-Endstadium schwebt als tödlicher Vorbote über dem jeweils entsprechenden Schauplatz. Zum ersten Mal hörbar bei des Killers erstem Auftritt in der Selbstmord-Szene 7, wird dieses Geräusch im Dialog zwischen dem Killer und seiner Tochter in Szene 11 in seiner Deutlichkeit endgültig etabliert, sodass es dann in Szene 12, in der Henri auf den Killer wartet, dessen im Raum schwebende Präsenz vorwegnehmen

³⁰¹ Beim Lazzo „Fliegenfangen“ handelt es sich um eines der wichtigsten Versatzstücke des akrobatisch-körpersprachlichen Repertoires der *Commedia dell’Arte*. (Vgl. hierzu im Allgemeinen z.B. das Kapitel über die *Commedia dell’Arte* in Hensel, 2001, 293-307.) Das Kleingangsterpaar Al und Pete wurde von der Regie als Komikerpaar angelegt, was vor allem in der Exposition zur *Honolulu Bar I* zur Geltung kommt, worin die beiden während der langen, rein musikalischen Exposition, in der sich die Figuren auf ihren Plätzen in der Bar etablieren, dies sehr körperexpressionistisch tun.

³⁰² Die Presse äußert sich kritisch zu den allzu häufig eingebauten Kalauern: „Der [Regisseur Florian Fiedler, eigene Anm.] macht aus dem berührend ernstesten und zugleich komischen Film „I Hired A Contract Killer“ von Aki Kaurismäki aber auch nur ein Hörspiel mit kalkulierten Klamaukeinlagen.“ (Jenny Hoch: „Noch einmal die Topfpflanze gießen“, in: Süddeutsche Zeitung vom 23.11.05.)

kann, bis der Killer tatsächlich als im Hintergrund vorbeigehende Figur ins Blickfeld des Zuschauers gerät.

Ihre größte Kraft entfaltet die akustische Raumgestaltung der Frankfurter Adaptation in der bereits angesprochenen Szene 21 von *Henris Flucht*, die komplett im Dunkeln und somit losgelöst von jeder visuellen Raumgestaltung spielt.

Seine rastlose Flucht vor den Stimmen der Vergangenheit – die Sätze der jeweiligen vergangenen Schlüsselszenen werden von den entsprechenden Stimmen wiederholt – koinzidiert mit Henris Zusammentreffen mit Gestalten der Nacht – die Figuren des Polizisten und des Zigarettenschnorrers im Film. Diese werden auf ihre Stimmen reduziert, und ohne erkennbare Zuordnung in den Chor der Stimmen eingereiht, sodass ein szenenunspezifisches Panorama aus Vergangenheit und Gegenwart entsteht.



Abb. 39: Henri zu Hause (Foto: Kirsti Krügener. http://www.buehnen-frankfurt.de/content/schau_alt/spielplan/stueckinhalte2a0.html?InhaltID=3493)

c) *Umsetzen der Außenaufnahmen*

Die geringe Bühnenbildnerische Ausgestaltung definiert die Spielräume nicht eindeutig als Innen- oder Außenraum. Diese Unterscheidung ergibt sich vielmehr aus der Zuordnung wiederkehrender Spielorte zu definierten Bühnenräumen.³⁰³

Sicherlich sind die Deckenlampe, der Stuhl und die Topfpflanze in Henris Zuhause (Szenen 5, 7 und 12) eindeutige Verweise auf einen Innenraum,³⁰⁴ ebenso die kajütenartige Gestaltung des Hotelzimmers (Szenen 18 und 24) unter dem Inspizienzpavillon, oder auch die Chaiselongue in Vics Imbiss (Szenen 23 und 25). Schon letzterer Schauplatz ist allerdings ambivalent gestaltet durch seine Zweiteilung in den unteren Teil mit der Chaiselongue, die vor der als Steinwand gestalteten Außenseite eines Turmes platziert ist, und der Art Aussichtsplattform auf selbigem Turm,³⁰⁵ auf dem der als Engel kostümierte Vic in Szene 25 Margarets Bestellung durch ein Ofenrohr aufgibt.

Einige Elemente geben auch deutliche Hinweise auf den Außenraumcharakter der jeweiligen Szene.

Henris Suizidversuche, die in der Filmvorlage (und auch in der Münchner Adaptation) bei ihm zu Hause erfolgen, werden in der Frankfurter Inszenierung in den Außenraum verlegt. So ist zum Beispiel der aus der Bühnentiefe nach vorne führende Arkadenweg in der linken Bühnenhälfte, auch durch seine architektonische Gestaltung, Teil des öffentlichen Raumes, in dem sich Henri in Szene 7 umzubringen versucht.

Auch auf dem Heimweg von der Honolulu Bar in Szene 16/17 läuft Henri diesen Bogengang entlang, um an seinem Ende auf den Killer zu treffen, der vorher in Margarets Apartment auf ihn gewartet hat.

In Szene 7 beginnt Henri zu Hause damit, sich mit einem Seil zu erhängen, er begibt sich aber sodann nach draußen, und wiederholt seinen Versuch im Bogengang, unter Einbindung eines Zuschauers, und an zwei weiteren Orten des Bühnenbildes.³⁰⁶ Am Ende der Szene gelangt er zur Parkbank, wo er sich mit Hilfe einer dort gefundenen Plastiktüte erstickern will.

Auch die Parkbank rechts auf der vorderen Bühnenschräge definiert als Objekt bereits einen Außenraum. In der Abfolge von Szene 7 auf 8 wird beispielsweise aus diesem

³⁰³ Vgl. diesbezügliche Ausführungen in Punkt IV.1.2.2.d), S. 156 f.

³⁰⁴ Vgl. Abb. 39: „Henri zu Hause“.

³⁰⁵ Der Turm bildet gleichzeitig die Seitenwand zu Henris Zuhause. Vgl. Abb. 39: „Henri zu Hause“.

³⁰⁶ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* – Fiedler“, Szene 7, Anhang S. 317.

Außen- ein Innenraum. Dies geschieht allein aufgrund des Kontextes, in den das Ausstattungsstück der Szene – in diesem Fall die Parkbank – gerückt wird. Henris Entschluss, einen Auftragskiller auf sich selbst anzusetzen, führt ihn in die Bank, wo er sein Ersparnis abheben will. Aufgrund eines Wortspiels wird die Parkbank mit zwei darauf sitzenden Angestellten zum Geldinstitut, und somit zum Innenraum.

Häufig sind die Spielräume in der Frankfurter Adaptation aber nicht ausreichend über ihren räumlichen Charakter definiert, wofür Szene 13, *Warwick Castle*, als veranschaulichendes Beispiel dienen kann. In ihr ist der Spielort Pub in keiner Weise mehr erkennbar. Auf der Schräge im Bühnenvordergrund interagieren die Figuren mit extrem stilisierten Bewegungen, und der einzige Ausstattungsgegenstand der Szene ohne Requisiten ist eine der Getränkeboxen. Die Annäherung über den Tanz macht aus diesem ersten Treffen von Henri und Margaret eine Begegnung mitten im Nirgendwo, das seine Referenz auf den Ursprungsspielort allein in der vorangegangenen gesprochenen Regieanweisung³⁰⁷ und im Überbleibsel des Dialoganfangs³⁰⁸ erhält.

Durch diese Abstraktheit kann auch der Übergang aus dem Pub in Margarets Apartment ohne Ortswechsel direkt aus dem Ende des Tanzes in einen sehr abstrakt angedeuteten Geschlechtsakt übergehen. Zur Verortung des Geschehens hilft auch hier wieder das Stilmittel der Wortkulissee, die mit Hilfe der entsprechenden gesprochenen Regieanweisung³⁰⁹ entfaltet wird.

Darüber hinaus weist die Frankfurter Inszenierung aber auch Lösungen für sehr schwierige filmische Außenaufnahmen auf, wie zum Beispiel Henris nächtliche Flucht über die Eisenbahnbrücke etc. in der Filmsequenz 14.³¹⁰ Die bereits mehrfach zitierte Szene 21 der Adaptation löst dieses Irren durch die Nacht mit einem totalen Black, der den visuellen Spielraum mit einem Schlag auflöst, und Henri in eine konturlose Umgebung versetzt, die dem Zuschauer allein über die begleitenden Geräusche erschließbar sind.

³⁰⁷ „Obwohl Henri schon seit sieben Jahren in seiner Wohnung lebt, hat er es nie für nötig gehalten, jenes Lokal zu besuchen, das gemäß seiner Weltanschauung für andere gedacht ist. Jetzt allerdings nimmt er Stift und Papier und schreibt folgende Mitteilung: « Bin im Pub gegenüber. Henri Boulanger ». (Abschrift aus „*I Hired A Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder*“, Schauspiel Frankfurt, DVD 2006: ab 0h37'11'')

³⁰⁸ „Henri: Whiskey. 'n Doppelten, und Zigaretten. (...) Wie heißen Sie? - Margaret: Margaret. – Henri: Setzen Sie sich. – Margaret: Wieso? – Henri: Weil ich es will. Was trinken Sie?“ (Abschrift aus „*I Hired A Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder*“, Schauspiel Frankfurt, DVD 2006: R: ab 0h41'35'')

³⁰⁹ Vgl. Regieanweisungen in Szenenprotokoll „*Kaurismäki, I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Szene 14, Anhang S. 317.

³¹⁰ Vgl. Szenenprotokoll „*Kaurismäki, I Hired A Contract Killer*“, Anhang S. 309.

d) *Szenenumstellungen und Verteilung der Spielorte*

Im Vergleich zur Filmvorlage wurden in der Frankfurter Inszenierung einige Umstellungen in der Szenenchronologie vorgenommen. Die entsprechende Beschreibung ist diesem Punkt zum besseren Verständnis der Beispielauswahl vorangestellt.

Der Einstieg in die Erzählung beginnt, der Filmvorlage entsprechend, auch in der Frankfurter Bühneninszenierung mit einer Szene von Henri an seinem Arbeitsplatz, wobei eine Wandlung vom Schreibtischarbeiter zum kistenschleppenden Lageristen stattfindet.

An diese Szene anschließend wurde in der Adaptation die Kündigungsszene 5 der Filmvorlage vorgezogen, sodass die erste Szene von Henris Alltag zu Hause bereits vor dem Hintergrund der ausgesprochenen Kündigung stattfindet.

Das ergebnislose Telefonat aus Szene 6 der Filmvorlage wurde übernommen, der Seilkauf und die Szene mit der Vermieterin aber gestrichen, und die Erzählung springt direkt auf die Selbstmordsequenz Nummer 9.

Der weitere Erzählungsverlauf folgt der Filmvorlage mit dem Gang zur *Honolulu Bar*, in der Henri seinen Killer engagiert, dem Warten auf den Killer, und der Begegnung mit Margaret im Pub.

Hier findet in der Bühneninszenierung ein weiterer Sprung direkt auf Szene 14 in *Margarets Apartment* statt, in der die Szenen 15 und 18 der Filmvorlage zusammengefasst werden. Das Auftauchen des Killers in *Margarets Apartment* aus Szene 19 der Filmvorlage schließt, in der Chronologie der Ereignisse vorgezogen, in der Bühneninszenierung direkt an Szene 14 an, und umschließt in einer Zweiteilung Henris Rückkehr zur *Honolulu Bar*. Szene 16b der Filmvorlage (*Margarets Busfahrt*) und Szene 17 (*Killer zu Hause*) werden dabei ganz gestrichen. Szene 21 (*Killer beim Arzt*) wird mit Szene 29 (*Killer und Tochter*) vereint, und an die Stelle nach Henris und Margarets Flucht ins Hotel (Szene 18 der Bühneninszenierung) verlegt.

Die neu entwickelte Szene 20 der Bühneninszenierung (die Tochter des Killers wird von Al und Pete überfallen und dabei versehentlich erschossen) ersetzt die Szenen 22 (*Red Lion*) und 23 (*Juwelier*) der Filmvorlage.

In *Henris Flucht* (Szene 21) werden Dialogteile aus Szene 14 der Filmvorlage zusammengefasst, worauf die Szenen der Chronologie der Vorlage folgen (*Margaret trifft Killer, Hotel und Vics Imbiss*).

Durch den ausgedehnten Einheitsbühnenraum kommt es in Fiedlers Adaptation kaum zu Überlagerungen der Spielräume, da jedem charakteristischen Spielort ein eigener Spielraum zugeordnet ist.

Henris Zuhause ist zum Beispiel in allen drei Szenen 5, 7 und 12 mit seinen Ausstattungsgegenständen Deckenlampe, Stuhl und Topfpflanze im Bühnenhintergrund neben dem Turm angesiedelt, und dieser Spielraum wird auch von keinem anderen Schauplatz belegt.³¹¹

Der Schauplatz der *Lagerhalle* füllt als erste Spielszene der Inszenierung den gesamten Bühnenraum von der Bühnenmitte zu den Zuschauertribünen und in die dazwischenliegenden Gänge hinein aus, und nutzt die weitläufige Bühnenbildanlage bis auf den hinteren Teil ganz aus.

Des weiteren befindet sich *Margarets Apartment* auf der vorderen Bühnenschräge, und fällt in diesem Spielraum mit dem Schauplatz *Warwick Castle* zusammen, was auf die Zusammenlegung der beiden relativen Szenen 13 und 14 der Inszenierung in ihrer inhaltlichen Bedeutung (Henri trifft Margaret) zurückzuführen ist.

Der Schauplatz *Vics Imbiss* spielt beispielsweise auf dem Turm und davor, wo eine Chaiselongue Spielmöglichkeiten auch für Szene 19 (Killer und Tochter II) bietet.

Doch selbst in diesem weitläufigen Bühnenbild mit seinen voneinander so säuberlich getrennten Spielorten kommt es zu einer Simultaneität der Schauplätze, wie sie in Mehmerts Inszenierung so häufig auftritt: in Szene 24 (*Hotel II*) erscheinen zwei unterschiedliche, in zwei voneinander getrennten Spielräumen verortete Schauplätze mit sich darin bewegend Figuren gleichzeitig. Margaret liest Henris Abschiedsbrief im Hotel, Henri spricht auf Vic's Sofa den entsprechenden Briefinhalt, und die beiden Spielorte (unter dem Inspizienzpavillon bühnenrechts und vor Henris Wohnturm im Bühnenhintergrund) sind in derselben Lichtstimmung sichtbar. Sobald Henri zu Ende gesprochen hat, verlässt er die Szene, wobei der Schauplatz weiterhin beleuchtet bleibt, und erst mit dem Ende von Szene 24 erlischt.

³¹¹ Vgl. Abb. 38: „Henri zu Hause“.

Auch das Stilmittel der Szenenverschränkung kommt mit der Einbettung von Szene 16 (*Honolulu Bar II*) in den Szenenkomplex *Killer bei Margaret I* und *II* (Szenen 15 und 17) zustande. Entsprechend der Bühnenbildanlage werden die relevanten Schauplätze dieses Szenenkomplexes allerdings nicht in einem Spielraum zusammengelegt, wie es in der Mehmertschen Adaptation der Fall ist. Vielmehr entsteht durch die Umstellung im Handlungsverlauf³¹² eine räumliche Ausbuchtung der Szene. Die Rezipientenlenkung geht in der relevanten Zeit auf Henri über, der den Hauptschauplatz - *Margarets Apartment* - verlässt. Er geht zur Stornierung des Killer-Auftrags in den Spielraum der *Honolulu Bar*, um dort im erfundenen Dialog³¹³ mit einem Mann die Information erhält, dass die (Galgen-)Vögel ausgeflogen sind. Sofort im Anschluss wird die Blicklenkung ohne expliziten Lichtwechsel wieder von der Szene zwischen Margaret und dem Killer übernommen. Die beiden Schauplätze fließen anschließend im Aufeinandertreffen von Killer und Henri unter den Arkaden wieder zusammen.

IV.1.2.3 Erzählstruktur

Wie in der Münchner Inszenierung kommt auch in Fiedlers Adaptation das epische Element in Form des gesprochenen Textes als Ergänzung zur reinen dialogalen und nonverbalen Bühnenaktion zum Einsatz.

Durch die ausgeprägt indifferente Figurengestaltung und die Reduzierung von Bühnenbild und Ausstattung auf abstrakte Andeutungen erhält das epische Element der Inszenierung, allem voran die gesprochene Regieanweisung aus der Drehbuchvorlage, eine grundlegende Bedeutung für das Fortschreiten der Handlung. Häufig werden nur über diese wichtige Informationen vergeben, die aufgrund der extrem lakonischen Figurengestaltung mit wenig Raum für wirkliche Spielsituationen nicht über das Spiel allein transportiert werden.

³¹² Henris Besuch in der verlassenen Honolulu Bar wird im Vergleich zur Filmvorlage weiter nach hinten verlegt, und der entsprechende Zigarettenkauf der Vorlage gestrichen.

³¹³ Folgender Dialog lässt sich aus der Aufzeichnung ablesen: „Henri: Das ist doch hier die Honolulu-Bar? – Mann (der seine Sachen zusammenräumt): War. - Henri: Wieso war? Wo sind die denn alle hin? Das is ja 'n Ding!“ (Vgl. Szene 16, Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Anhang S. 317.)

a) *Etablieren einer sprachlichen Erzählinstanz*

In der Frankfurter Inszenierung kommt eine weibliche Erzählerstimme zum Großteil aus dem OFF, nur in einer einzigen Szene³¹⁴ wird die Erzählinstanz von spielinternen Figuren übernommen. Der ihr zugrunde liegende Text besteht hauptsächlich aus den kommentierenden Regieanweisungen der Drehbuchvorlage und schafft so eine auktoriale Instanz im konzeptionellen Erzählcharakter des Abends. So werden von insgesamt 26 Spielszenen allein die Szenen 5, 9, 12, 14, und 20 von ausführlichen Kommentaren begleitet,³¹⁵ die zugleich eine Charakterisierung der Figur und ihrer Lebensumstände vornehmen. In Szene 5 (*Henri zu Hause I*) wird beispielsweise über diese körperlose Erzählerstimme auch die ironische Ebene der Originalkommentare aus der Drehbuchvorlage transportiert, in der es heißt:

"Zweifellos hat Henri Boulanger auch schon gemerkt, daß sein Privatleben nicht gerade das ausschweifendste der ganzen Stadt ist, aber irgendein Selbsterhaltungstrieb hat ihn vor der Erkenntnis bewahrt, daß er keinen einzigen Freund, kein Familienmitglied, keinen Verwandten besitzt, dem auch nur das Geringste an seiner Existenz gelegen wäre."³¹⁶

Dieser Kommentar nimmt die spielerische Darstellung der Folgeszene vorweg, in der in diesem Falle ein einziger Telefonanruf genügt, um Henris Einsamkeit zu vermitteln. Auch diese Bestätigung kommt von der weiblichen Erzählerstimme als Telefonstimme aus dem Hörer: „Diese Telefonnummer ist nicht vergeben“³¹⁷.

Neben der vorwiegend körperlosen Erzählinstanz fügte die Regie der Frankfurter Inszenierung auch Textstellen mit Improvisationscharakter in den Spieltext ein.

So zum Beispiel in der Kündigungsszene 3 mit einem den Entlassungstext wegnuschelnden Abteilungsleiter und einer allgemeinen Geplapper zur schlechten Arbeitslage von sich gebenden Sekretärin. Ebenso in der Bankszene 8 mit zwei an die grauen Herren von Michael Ende erinnernden Bankangestellten, die in sehr geschäftlichem

³¹⁴ Es handelt sich hier um Szene 26, in der die festgenommenen Gangster Al und Pete die Regieanweisungen zur Bahnhofsszene sprechen. Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Anhang S. 318.

³¹⁵ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Anhang S. 317-318.

³¹⁶ Kaurismäki, 1991, 21.

³¹⁷ Vgl. Szene 6, Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Anhang S. 317.

Tonfall Henris Konto auflösen, als sei sein Tod schon beschlossene Sache³¹⁸; oder auch in der Honolulu Bar in Szene 10, in der Henri Frage nach einem Killer ins Lächerliche gezogen wird: „Henri zu Al: «Ich brauch ’nen Killer.» Al zu Pete: «Er braucht ’nen Füller.» Pete zur Tochter des Killers: «Er braucht ’nen Bleistift.»“

In dieser Art und Weise geht es weiter. So verhandelt beispielsweise die Tochter des Killers in Anspielung an aktuelle Werbestrategien: „Sollten Sie das gleiche Angebot irgendwo anders günstiger sehen, erstatten wir den Preis“; und als Al und Pete Henri zu seinem ersten Gläschen Hochprozentigem einladen wollen, verunstalten sie den Spieltext mit deftigen Kalauern: „Das Leben ist doch schön, es ist ein Getränk des Herrn“³¹⁹.

Die Kritik spricht in Bezug auf diese bemüht aktualisierenden Querschlüge auf die moderne, profitorientierte Rationalisierungsgesellschaft, und vor allem bezüglich der extremen Kalauer, zutreffenderweise von „kalkulierten Klamaukeinlagen“³²⁰

Des Weiteren wurde eine ganze, vom Handlungszusammenhang weitgehend losgelöste, Passage in Szene 23 eingefügt: in *Vic’s Imbiss I* eröffnet die androgyne Engelsgestalt Vic einen poetischen Moment innerhalb des ansonsten ausgenommen indifferent gestalteten Figurenpersonals, in dem auch der Protagonist einen Augenblick zur Ruhe kommt.

Mit seiner/ihrer positiven Einstellung, die sich von der eventuellen Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz nicht beirren lässt, sondern mit ihr leben will, erscheint Vic Henri in Nachthemd und Flügeln als sein rettender Engel. Die Adaptation nimmt also in diesem Ausbau des epischen Elements durch die metaphorische Passage³²¹ eine interpretatorische Verlagerung von Margaret auf die Nebenfigur Vic vor, die Henris Weltergebenheit einen im Kern bejahenden Lebensentwurf entgegengesetzt. Die ihm freundlich begegnende Welt wird durch das Zitat am Ende der Passage verkörpert, das von der Sekretärin in der

³¹⁸ Der Ton zu beiden Szenen wurde in der Aufzeichnung des Hauses leider nicht aufgenommen, ich stütze mich diesbezüglich auf meine Aufzeichnungen und Erinnerung, und kann deshalb keine genauen Textangaben machen.

³¹⁹ Vgl. Szene 10, Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Anhang S. 317; und Kaurismäki, 1991, 31.

³²⁰ Jenny Hoch: „Noch einmal die Topfpflanze gießen“, in: Süddeutsche Zeitung vom 23.11.05.

„VIC: Wenn es Winter wird, dann fliegen immer Millionen und Abermillionen Schmetterlinge von Kanada in den Süden. 3200 Kilometer weit. Manche fallen unterwegs vor Erschöpfung einfach vom Himmel. Aber die anderen erreichen die Berge: das atemberaubende Hochland von Mexiko. Und dort sitzen sie dann 3 Monate in den Bäumen und machen nichts. Und dann fliegen sie wieder zurück. Aber nur den halben Weg. Bis Texas. Dort brüten sie und sterben. Und die Nachkommen fliegen dann wieder bis Kanada, wo sie sich vermehren. Und im nächsten Winter fliegen dann wieder Millionen und Abermillionen Schmetterlinge aus dem kalten Norden zu den Bergrücken Mexikos. Ich hab ’nen Job für dich. / HENRI: Wann soll ich anfangen? / VIC (schweigt). / HENRI: Also sofort? / VIC (reicht ihm lächelnd die Zigarette): Wenn Sie so freundlich wären.“ (Abschrift aus „*I Hired A Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder*“, Schauspiel Frankfurt, DVD 2006: ab 0h05’28”).

Kündigungsszene 3 stammt, und nun von derselben Schauspielerin in einer anderen Rolle und im Zusammenhang mit Henris neuem Arbeitsverhältnis gesprochen wird.

b) *Übernahme von Regieanweisungen*

Weitaus wichtiger für den Handlungsfortgang sind die von derselben Frauenstimme vorgetragenen Regieanweisungen, die tatsächlich Information über die Aktionen der Figuren vergeben, die über das abstrakte Bühnenbild und das distanzierte Spiel nicht vermittelt werden, wie zum Beispiel die Taxifahrt zur *Honolulu Bar* in Szene 9. Während in der Filmvorlage, wie auch der Münchner Adaptation, eine minimale Interaktion mit dem Taxifahrer den Zielort vermittelt, ist es in Fiedlers Inszenierung allein das gesprochene Wort, das sowohl die nicht gespielte Aktion erklärt (Henri geht einfach zu Fuß zum neuen Schauplatz), als auch als Wortkulisse dient:

"*Henri nimmt ein Taxi. Henri steigt aus und zahlt den Fahrer. (...) Abgesehen vom Rattern eines fernen Zuges ist es still. In dieser Gegend gibt es nichts als aufgegebene Lagerhäuser, herrenlose Autos und Hunde. Beim Anblick von Henri verziehen sich die Hunde in die Schatten der Seitenstraßen. Als er gemäß den Angaben des Taxifahrers um die Ecke gebogen ist, sieht Henri plötzlich zwei schwach erleuchtete Fenster in der Dunkelheit, über denen ein grellgelbes Neonschild leuchtet: »Honolulu Bar«.*"³²²

Die übernommenen Regieanweisungen haben mehrere Funktionen. Sie dienen neben der Wortkulisse zur Schauplatzcharakterisierung auch der Vermittlung fehlender Informationen, wie beispielsweise in Szene 14 (*Margarets Apartment I*). Die weibliche OFF-Stimme beschwört hier das imaginäre Szenenbild zum kahl-abstrakten Spielraum herauf, vergibt aber zugleich auch die Information des fehlenden ersten Dialogteils, der in der Filmvorlage durch den Einstieg über Schnitt in medias res außen vor gelassen wird:

"Der Tag ist grau und regnerisch. Margaret steht im Morgenrock am Wohnzimmerfenster und schaut hinaus. In der Hand hält sie eine Tasse Kaffee, aber sie trinkt nicht. Henri sitzt in Hemdsärmeln an einem quadratischen Tisch in der Mitte des Zimmers. Hinter ihm ist die offene Schlafzimmertür, durch die man ein ungemachtes Bett sehen kann. Die Wohnung wirkt schlicht, jedoch nicht etwa schlampig. (...) Die

³²² Kaurismäki, 1991, 26-27. (Der kursive erste Satz ist eine Hinzufügung der Inszenierung.)

Stimmung läßt vermuten, daß Henri soeben etwas gestanden hat, etwa daß er einen Berufskiller angeheuert hat, um sich umbringen zu lassen."³²³

Auf diese Weise löst die Theaterregie die Umsetzung der fragmentarischen Dialogvorgabe allein über das epische Element der gesprochenen Regieanweisung, ohne eine darstellerische Umsetzung für die Schnitttechnik der Filmvorlage auszuarbeiten.

Des weiteren erläutern die gesprochenen Regieanweisungen die Motivation für den Handlungsfortgang, wie zum Beispiel am Ende von Szene 20 (*Überfall*): die Verkomplizierung der Handlung ergibt sich aus Henris komplett zufälliger und unmotivierter Verwicklung in den Überfall, den Al und Pete in der Frankfurter Inszenierung auf die Tochter des Killers ausüben und sie dabei erschießen. Als Verdächtiger muss er daraufhin in Vics Imbiss untertauchen und von Margaret Abschied nehmen. Allein die gesprochene Regieanweisung aus dem OFF erzählt hier von Henris Wandel zum gesuchten „Verbrecher“:

"Ein Zeitungslieferwagen bremst auf der Höhe eines Kiosks ab, der Beifahrer schmeißt ein Bündel Abendzeitungen heraus, ein alter Mann hebt es auf den Tresen, schneidet die Schnüre durch und entfernt die Verpackung, um die Schlagzeile JUNGE FRAU KÄMPFT UM IHR LEBEN zu enthüllen, die die ganze Breite der Titelseite einnimmt. Darunter, etwas kleiner gesetzt: »Räuber immer noch auf freiem Fuß«, und daneben Henris Foto, von oben aufgenommen, wie er, die Pistole in der Hand, in die Überwachungskamera glotzt. Unter dem Foto steht: »Wo ist dieser Mann?«"³²⁴

Und schließlich können mit Hilfe der gesprochenen Regieanweisungen über das Ersetzen ganzer Szenen hinaus der Inhalt zweier Szenen in eine fusionieren: in dieser Inszenierung werden zum Beispiel die nonverbale Bahnhofsszene des Films und die Festnahme von Al und Pete auf einer epischen Metaebene verschmolzen: Al und Pete stehen in Szene 26 in der Pose der Festgenommenen mit den Händen an die Wand des Inspizienzpavillons gelehnt, und ergehen sich in gegenseitiger Schuldzuweisung, die sich weniger in den Worten, als in den sie begleitenden Tritten äußert. Dazu sprechen sie zunächst als spielexterne, da nicht unmittelbar am Geschehen beteiligte Figuren, abwechselnd die

³²³ Abschrift aus „I Hired A Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder“, Schauspiel Frankfurt, DVD 2006: ab 0h49'59". Vgl. Kaurismäki, 1991, 39.

³²⁴ Abschrift aus „I Hired A Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder“, Schauspiel Frankfurt, DVD 2006: ab 0h57'44". Vgl. Kaurismäki, 1991, 53.

Regieanweisung der Bahnhofsszene, in der Margaret von der Verhaftung und Henris Entlastung erfährt.³²⁵

Die Rückführung des Handlungsfadens von der auf rein sprachlicher Ebene erzählten Bahnhofsszene auf das Ende der Szene von *Al und Pete* gelingt in einer Assoziation mit dem Schlusssatz der gesprochenen Regieanweisung, dessen Schlussimpuls „Ausgang“³²⁶ Al und Pete zum Anlass nehmen, um ihrerseits – nun zu spielinternen Figuren geworden – den nicht näher definierten Ausgang zu einer erfolgreichen Flucht zu nutzen.

Die gesprochenen Regieanweisungen lösen in dieser Inszenierung die bei einer Filmadaptation typischerweise entstehenden Probleme, indem sie die für den Fortgang der Handlung nötigen, sowie den Schauplatz illustrierenden Informationen vergeben, und den deiktischen Ansatz eines Als-ob-Spiels der vom Geschehen emotional distanzierte Erzähldistanz unterstützen. Dieser Ansatz besinnt sich auf den elementaren Charakter der Theaterkunst, nämlich die Möglichkeit, Dinge zu behaupten und zu erzählen, die eventuell gar nicht wirklich auf der Bühne zu sehen sind, und erst durch die Mithilfe der Zuschauerphantasie komplettiert werden.

c) *Strukturierung des Handlungsverlaufs durch Licht und Ton*

Nachdem das Licht als visuelle Komponente an Bedeutung verliert, ist es auch für die Handlungsstruktur und die Rhythmisierung der Erzählung nur von sekundärer Bedeutung. Vor allem die Bühnenblacks dienen der Strukturierung, wie in Szene 5 (*Henri zu Hause I*), in der sie, ähnlich wie in der Münchner Inszenierung von *I Hired A Contract Killer*, das Verstreichen der Zeit dargestellt wird. Das Drücken auf den Aschenbecher mit klassischem Drehmechanismus löst die beiden Blacks aus, die das Verstreichen der immer gleichen Tage, ausgefüllt mit Pflanzengießen und Rauchen, strukturieren.

³²⁵ "Margaret steht am Fahrkartenschalter des Bahnhofs. Der Schalterbeamte schiebt ihr die Fahrkarten unter der vergitterten Trennscheibe durch. Margaret tritt aus der Warteschlange und blickt hinauf zu der großen Uhr hoch oben an der Wand. Dreiviertel sieben. Draußen ist es bereits dunkel. Unruhig geht Margaret ein paar Schritte, um dann wie vom Blitz getroffen stehenzubleiben, als sie das Plakat an der Mauer neben dem Zeitungsstand sieht. Die Schlagzeile schreit: MÖRDER VON WHITECHAPEL GEFASST. DRITTER MANN UNSCHULDIG. Darunter sind Fotos von Al und Pete und ein kleineres von Henri, dasselbe, das schon früher in den Zeitungen erschienen war. Margaret reißt dem Zeitungsverkäufer das Blatt förmlich aus der Hand und überfliegt den Artikel." (Abschrift aus „I Hired A Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder“, Schauspiel Frankfurt, DVD 2006: ab 1h10'28". Vgl. Kaurismäki, 1991, 63.)

³²⁶ Al und Pete schließen die Beschreibung mit den Worten: „Dann eilt sie, sichtlich erfreut und glücklich, zum Ausgang.“ (Vgl. Kaurismäki, 1991, 63.) Sie sehen sich an, wiederholen erfreut ein paar Mal das Wort Ausgang, und ergreifen schließlich die Flucht.

In den insgesamt 27 Szenen kommt sechsmal ein Bühnenblack zum Einsatz: Am Ende von Szene 3, Henris Entlassung; zweimal in der Sequenz von Szene 5 (*Henri zu Hause I*); und auch der Komplex, in dem Henri und Margaret sich im Hotel vor dem Killer verstecken, ist von Blacks untergliedert: am Ende von Szene 17 (*Killer bei Margaret II*) flüchten die beiden im Dunkeln ins Hotel; auch die darauffolgende Szene 18 im *Hotel I* schließt mit einem Black, und am Ende von Szene 22 (*Margaret und Killer III*) flieht Margaret noch einmal im Dunkeln vor dem Killer ins Hotel.

Die Musik ist als Begleitung aller nonverbaler Aktionen durchgehend präsent. Nach der Einstimmung auf den Theaterraum zu Beginn der Inszenierung dynamisiert das Saxophon als einzige Musikquelle hauptsächlich die Szenenübergänge, dient aber auch der Atmosphärebildung, und ist Grundlage für die Tanzeinlagen.

So entfaltet beispielsweise die *Honolulu Bar* nach der oben beschriebenen sprachlichen Etablierung des Schauplatzes von Szene 9 über die gesprochene Regieanweisung³²⁷ ihre Atmosphäre verlassener Unbehaustheit in einem langen musikbegleiteten Übergang, in denen sich die verirrtten Nachtgestalten der Spelunke auf ihren Positionen etablieren. Die lange Exposition des Schauplatzes, die sich über dreieinhalb Minuten erstreckt, ist eine musikalische Entsprechung der verwaisten Bilder der Filmvorlage.

Die Musik strukturiert an einigen Stellen auch den Erzählrhythmus der Inszenierung in nicht unerheblicher Weise. Bereits der Einstieg in die erste Spielszene (*Registratur*)³²⁸ geschieht über die Musik, die der regen Betriebsamkeit des Lagers, in dem Henri in der Frankfurter Adaptation arbeitet, einen Rhythmus vorgibt. Zu diesem Rhythmus bewegen sich die Arbeiter choreographisch durch den Raum. In den kurzen Pausenzäsuren der Musik verharren die Arbeiter in ihrer Position, um dann mit dem neuen Musikeinsatz ihren Arbeitsrhythmus wieder aufzunehmen.

Neben der rein strukturellen Relevanz ist der musikbegleiteten Choreographie auch eine inhaltliche Bedeutung inhärent, die sich über den Charakter der Begleitmusik äußert: Henri wird zu Beginn der Inszenierung aus der musikalisch und choreographisch geordneten (Arbeits-)Welt in die finanzielle und soziale Unsicherheit entlassen, deren Charakter sich

³²⁷ Vgl. Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Anhang S. 317.

³²⁸ Szene 2, Szenenprotokoll „Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (R: Florian Fiedler)“, Anhang S. 317.

in einer weniger strukturierenden, frei fließenden musikalischen Begleitung wie zum Beispiel in Szene 9 (*Honolulu Bar*) äußert. Erst mit dem Zusammentreffen der Tänzerin Margaret in Szene 13, die sich ausschließlich tänzerisch bewegt, beginnt sich Henris Welt wieder zu ordnen.

d) Strukturierung des Handlungsverlaufs über stilisierte Bewegung

Dieses interpretatorische Konzept findet seinen Ausdruck in der Besetzung von Margaret mit einer Tänzerin anstelle einer Schauspielerin. Von diesem Konzept kann eine Parallele zur Münchner Killer-Inszenierung gezogen werden, in der Margaret mit einer Sängerin besetzt ist, und Henri dementsprechend von ihrer Stimme bezaubert wird: bei ihrer ersten Begegnung im Pub Warwick Castle erregt die Blumenverkäuferin Margaret mit dem Lied „Blumen für die Dame“ Henris Aufmerksamkeit. Und im weiteren Verlauf spielt die Ordnung der Welt durch Choreographie eine wichtige Rolle (der erste körperliche Kontakt in *Margarets Apartment* findet auch in der Münchner Adaptation über den Tanz statt).

Der hohe Stilisierungsgrad der Margaret-Figur in der Fiedlerschen Interpretation überhöht sie vom realen Menschen hin zur Verkörperung eines Prinzips: sie ist nicht mehr die arme Blumenverkäuferin aus der Filmvorlage, sondern wird zu einem ätherischen Wesen, ohne Existenzsorgen. Losgelöst von irdischen Problemen sind es allein ihre tänzerischen Bewegungen die zunächst Henri das Tanzen beibringen, und dann seine aus dem Ruder gelaufenen Welt eine Form zurückgeben.

Der Ausdruck ihrer Künstlichkeit zeigt sich im ersten Begegnungstanz zwischen den beiden in Szene 13 (*Warwick Castle*), in der Henris täppische Tanzschrittimitationen von seinen Versuchen zeugen, in diese ihre Welt einzudringen, und in der sie in seinen Armen gar zu einer Puppe wird, mit der Henri tanzend zu spielen beginnt.

Musik und Tanz verleihen der Inszenierung strukturierende Dynamik, werden aber nicht in der Weise in die Inszenierung eingearbeitet wie im Münchner *Contract Killer*, in dem die Regie bei aller stilisierenden Rhythmisierung der Erzählung großen Wert darauf legt, den bereits in der Filmvorlage als Lebenszitat angelegten Spielsituationen durch emphatisches Spiel Leben einzuhauchen und Plastizität zu verleihen.

Vielmehr ist die choreographische Gestaltung der äußere Rahmen, der Henris Welt zunächst haltgebende Struktur verleiht. Seine Arbeitswelt duldet keinen individuellen

Ausbruch: im geschäftigen musikbegleiteten Rhythmus werden Kisten von den Arbeitern roboterartig gestapelt und herumgetragen. Die Aktivität wird von abrupten Musikpausen unterbrochen, in denen die Bewegungen der Arbeitenden im Freeze erstarren, um sogleich mit dem erneuten Einsetzen der Musik fortgesetzt zu werden.

Aus dieser Geschäftigkeit wird Henri durch seine Kündigung herausgerissen, und verfällt darauf in beinahe Bewegungslose Lethargie bei sich zu Hause. Sein Leben verläuft wie in Zeitlupe, erst mit Margrets Erscheinen gewinnt es eben durch die Choreographie wieder an Struktur.

Zusammenfassung

Die als räumlich ausgedehntes Stationendrama angelegte Frankfurter Adaptation von *I Hired A Contract Killer* zeichnet sich durch ihre akustische Detailarbeit aus, die durch den ungewöhnlichen Einsatz von Kopfhörern im Publikum möglich wird. Dieser Medieneinsatz eröffnet dem Theater neue Spielräume, die im Dunkeln allein über die Stimme belebt werden. Dieses Stilmittel ist dem Hörspiel näher als dem Film, aber auf jeden Fall untypisch für das Theater.

Im Black spielende Szenen haben aber mit dem Aufkommen der Filmadaptation auf der Theaterbühne anscheinend eine neue Bedeutung bekommen, bzw. werden durch die Übernahme filmischer Erzählweisen oder dem Einsatz audiovisueller „neuer“ Medien erst möglich. Auch in der Münchner Inszenierung von *Die Ehe der Maria Braun* ereignen sich zum Beispiel die Intimszenen zwischen Maria und Oswald in einem Beinahe-Black, in einer nur von der Livecam-Bilder-Projektion erhellten Bühne.

Das Bühnengeschehen reicht in der Frankfurter Inszenierung teilweise bis in den Zuschauerraum hinein. Dem Zuschauer wird beim Betreten des Theaterraums durch die freie Sitzplatzwahl in den um die Bühne herum angeordneten Zuschauerblöcken eine gewisse Nähe zum Bühnenraum und seinem Geschehen suggeriert.

Filmische Techniken wie Zoom oder Großaufnahme werden ansatzweise mit dem Herausmodellieren einzelner Figuren aus dem sie umgebenden Dunkel im Lichtspot verwirklicht, doch durch die Einsicht auf das Bühnengeschehen von drei Seiten und die

Ausbreitung der Spielräume auf der weitläufigen Bühnenfläche ist Derartiges nicht wirklich umsetzbar. Das Spiel mit Nähe und Ferne ergibt sich eher aus der gewählten Sitzposition des einzelnen Zuschauers, aus der sich dann eine statische Perspektive ergibt, die einige Szenen nah an ihn heranträgt, und andere weiter weg rückt.

Das sprachliche Element hat in dieser Inszenierung zwei fundamentale Funktionen, nämlich die Vorwegnahme der spielerischen Darstellung in der Folgeszene, in der dann eine kurze Aktion genügt, und das Vermitteln handlungsvorantreibender Informationen.

Die häufig eingesetzten gesprochenen Regieanweisungen aus dem OFF erinnern an eine filmische Erzählerstimme und ersetzen die filmische nonverbale Schauplatzdefinition und -charakterisierung. Sie verstärken beim Zuschauer den Eindruck, von außen auf ein erzähltes Geschehen zu blicken, und reduzieren die Möglichkeit seiner inneren Involvierung und des unmittelbaren Miterlebens.

IV.2 Lars von Triers *Dogville*

IV.2.1 *Dogville* (R: Volker Lösch)

Die Bühnenadaptation der Filmvorlage *Dogville* ist eine Ausnahmeerscheinung ihres Genres, denn der Rezipient wird durch das dominante Theaterzitat, auf das der Film aufbaut, in die Irre geführt. Ihm stellt sich der Film als Resultat eines bereits vollzogenen Medienwechsels dar. So, als wäre die Geschichte bereits von der Theaterbühne in den Film transportiert worden.

„Lars von Trier (...) hatte in «Dogville» eine [eigene Anm.: fiktive] Theatersituation filmisch umgesetzt - wie macht man nun aus einem Film, der so tut, als wäre er Theater, richtiges Theater?“³²⁹

Die Antwort auf die rhetorische Frage von Ulrike Kahle in *Theater heute* beschreibt ein wichtiges Charakteristikum des Transports von der Filmvorlage zur Bühneninszenierung: zumeist bringt eine zur Vorlage konzeptionell konträre Herangehensweise die Stärken des Zielmediums zur Geltung. Im vorliegenden Fall entsteht die Adaptation, „[i]ndem man es ganz anders macht, mit Rhythmus, viel Gesang und einer Verschärfung der stilisierten Bilder.“³³⁰

Nach der Uraufführung am Nationaltheater Athen unter der Regie von Antons Kalogridis am 17.12.2004 kam die Filmadaptation ein Jahr darauf zur deutschsprachigen Erstaufführung am Staatstheater Stuttgart. Premiere unter der Regie von Volker Lösch war am 1. Oktober 2005.³³¹

³²⁹ Kahle, 11/2005, 22.

³³⁰ Kahle, 11/2005, 22.

³³¹ Vgl. Veröffentlichung des Rowohlt Verlages im Internet unter: < <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/sixcms/detail.php?id=338484> > (aufgerufen am 06.08.2007 um 11:13 Uhr).

IV.2.1.1 Spielvoraussetzungen und Mediendiskurs

a) Bühnenbild und Zuschauerverteilung

Die Inszenierung spielt im klassischen, stadt- und staatstheatertypischen Guckkasten-Theaterraum des Schauspiels Stuttgart.

Zum Zuschauereinlass zeichnet sich ein großer, hell-weißer Kubus mit grober Holzmaserung auf der leeren Bühne des Schauspiels Stuttgart, deren Konturen nach hinten im unbestimmten Dunkel verschwinden, gegen den diffusen Hintergrund ab.³³²

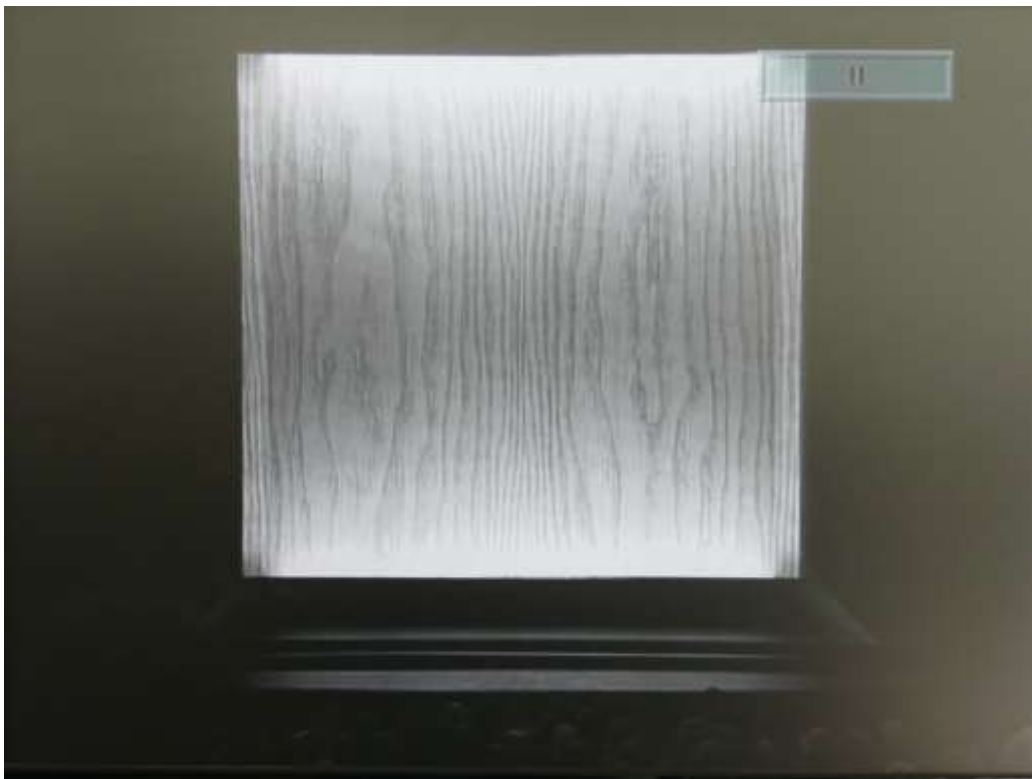


Abb. 40: Bühnenansicht 1 (Schauspiel Stuttgart, VHS o.J.: 0h0'15'')

Nach einigen Augenblicken heben sich Seitenwände und Deckel des Kubus, wobei die Unterkante des Kubusoberteils auf einer Höhe von ca. 4 Metern über der Bühnenplattform stehen bleibt. Der Blick wird freigegeben auf *Dogvilles* kleinen Kosmos, dessen Bewohner in der ersten Szene auf der inneren Unterseite des Kubus, einer nach vorne abfallenden Bühnenschräge, Picknick machen und ein schwäbisches Volkslied singen.³³³

³³² Vgl. Abb. 40: „Bühnenansicht 1“.

³³³ Vgl. Abb. 41: „Picknickszene“.



Abb. 41: Picknickszene (Schauspiel Stuttgart, VHS o.J.: 0h2'28'')



Abb. 42: Bühnenansicht 2 (Schauspiel Stuttgart, VHS o.J.: 1h51'32'')

Dieses nach vorne hin abgeschrägte helle Spielpodest der Kubusunterseite von ca. 8 mal 8 Metern³³⁴ erhebt sich über zwei umlaufenden Stufen, und bildet das Komplement zum großen, nach unten hin offenen und mit der Öffnung leicht zum Publikum geneigten Kubusoberteil in der gleichen Farbe.³³⁵

Das Bühnenbild der Stuttgarter Bühneninszenierung knüpft mit seinem architektonischen Minimalismus an das Konzept der Filmvorlage an, und entwickelt es weiter: in diesem abstrakten Spielort ohne jegliche weitere bühnenbildnerische Definition muss die Phantasieleistung des Zuschauers das darstellerische Spiel um die Räumlichkeiten des imaginären Dörfchens Dogville komplett ergänzen. In seiner Konzentration auf einen eng umschriebenen Aktionsradius bildet das Bühnenbild die Voraussetzung für eine höhere Stilisierung der Vorgänge. Durch theatertypische Mechanismen wie allem voran dem chorisch-rhythmischen Ensemblespiel kann auf der Theaterbühne ein ähnlicher Effekt wie in der Filmvorlage erzielt werden, die ja das so theatertypische Behaupten von Spielsituationen nur zitiert.

Der Kontrast des Films, der durch die Gegenüberstellung des naturalistischen Soundtracks und der Ausstattungsdetails auf der einen Seite, und des Theaterzitats des szenenbildnerischen Rahmens auf der anderen Seite entsteht, findet in der Stuttgarter Bühneninszenierung keine Entsprechung. Auf der Bühne herrschen vielmehr existenzielle theatereigene Stilmittel vor. Im Mittelpunkt steht immer das darstellerische Ensemblespiel auf einer leeren Plattformbühne, angereichert lediglich durch die entsprechenden Requisiten der jeweiligen Szenen.

Die frontale Ausrichtung des Spiels auf der klassischen Guckkastenbühne des Schauspiels Stuttgart wird in dieser Inszenierung grundsätzlich beibehalten, und nur in der Schlusszene aufgebrochen: der Auftritt der Gangster erfolgt aus dem Zuschauerraum, und das darauffolgende Streitgespräch zwischen der Grace-Darstellerin und dem Chef der Mercedes-Niederlassung Stuttgart in der Rolle von Graces Vater findet in einer Seitenloge des Zuschauerraums statt.

Der Verfremdungseffekt in der Schlusszene beruht darauf, dass die Gangster-Darsteller keine Schauspieler sind, sondern aus der außertheatralen Realität der Zuschauer kommen: den Gangsterboss spielt der Chef der Mercedes-Niederlassung Stuttgart, Thomas C. Zell,

³³⁴ Die Maße resultieren aus einer Abmessung von der Aufführungs-DVD: aus der Relation der Bühnenproportion zu den agierenden Schauspielern, für die eine Körpergröße von knapp zwei Metern angenommen werden kann, ergibt sich die Annahme einer quadratischen Spielfläche von ca. 8 mal 8 Metern.

³³⁵ Vgl. Abb. 40: „Bühnenansicht 1“ und Abb. 42: „Bühnenansicht 2“.

und seine Bandenmitglieder werden vom Personal eines realen Security-Dienstes dargestellt.³³⁶ Im Streitgespräch der Schauspielerin Dorothea Arnold mit Thomas C. Zell verlassen die Darsteller die Ebene des Theaterspiels, und fallen inszeniert „aus der Rolle“. In einer Auseinandersetzung mit pubertärer Argumentationsstruktur auf pseudomoralischer Ebene werden in einer Zuschauerloge zwei unterschiedliche Positionen im ökonomisch-ökologischen Gesellschaftsverständnis verteidigt, die allerdings mit dem Inhalt von *Dogville* nur sehr peripher zu tun haben.³³⁷

Für das Publikum wird durch diesen Mechanismus die Theatersituation aufgebrochen,³³⁸ und durch die Gleichsetzung eines Firmenchefs mit einem Mafiaboss wird die wirtschaftliche Lebenswirklichkeit in die künstlerische Auseinandersetzung mit moralischen Prinzipien integriert.

b) *Umsetzen filmischer Techniken auf der Bühne*

Filmspezifische Techniken sind in der Filmvorlage durch ihren ausgeprägten Theaterrückbezug stark reduziert. Doch es finden sich im Film *Dogville* durchaus einige filmtechnische Erzählmechanismen wie zum Beispiel die auffallende Kameraführung, in der Reste der Dogma-Stilmittel durchscheinen.

Die Darstellung des öffentlichen dörflichen Raumes, in dem sich die Demütigungen der Protagonistin kaum verhohlen abspielen (im Laufe der Geschichte werden die Übergriffe ja immer alltäglicher, und sozusagen in den Tagesablauf integriert), geschieht im Film über die Kameraeinstellung, die beispielsweise die Vergewaltigungsszene mit Chuck in den Bildhintergrund rückt, während im Bildvordergrund das Dorfleben weitergeht.³³⁹ Durch die fehlenden Wände entsteht der Eindruck, die Dorfbewohner übersähen die Aktion wissentlich.

³³⁶ „Thomas C. Zell spielte sich selbst, sein Auftritt aus dem Publikum mit fünf echten Bodyguards war vorab schon heftig durch den Blätterwald gerauscht.“ (Kahle, 11/2005, 23)

³³⁷ Dieser Ausbruch aus der Spielrealität, der versucht, eine Parallele zur Lebenswirklichkeit des Publikums zu eröffnen, irritiert die Rezeption. Auch der Kritik fällt dieser Bruch unangenehm auf: „Nein, Autos zu bauen ist natürlich kein Verbrechen, auch nicht kriegstaugliche Autos an kriegsführende Staaten zu verkaufen, nein, Arbeiter werden nicht ausgebeutet. Dagegen setzt die Schauspielerin Dorothea Arnold, die bis dahin eine bravourös sich aufopfernde Grace hingelegt hatte, private Verbalattacken. Schülertheater.“ (Kahle, 11/2005, 23)

³³⁸ Der Auftritt in der Schlusszene der Stuttgarter Bühnenszenierung ist in seinem Charakter einmalig, da die erste Begegnung mit dem Gangsterboss, in der Tom die Visitenkarte erhält, im Off stattfindet. Graces Verfolger treten in Szene 2 b gar nicht auf, sondern bleiben außerhalb von *Dogville* neben der erleuchteten Bühne im Dunkeln, in dem die Begegnung selbst ist nicht zu sehen, aber gut zu hören ist.

³³⁹ Vgl. S. 84-85 und Abb. 29: „Chuck 1“.

In der Stuttgarter Inszenierung wird daraus nun eine Zweierszene zwischen Grace und Chuck. Der öffentliche Charakter des Missbrauchs kommt in Stuttgart dagegen in Szene 13 zum Ausdruck, in der Grace zwischen den zu einer Chorprobe aufgereihten Dorfbewohnern herumkriecht, um Äpfel aufzusammeln. Im Laufe dieser sachlichen Chorprobe wird Grace von den männlichen Dorfbewohnern der Reihe nach, und gleichsam vor aller Augen, vergewaltigt.³⁴⁰



Abb. 43: Chorprobe (Schauspiel Stuttgart, VHS o.J.: 1h32'16'')

Am Ende der Szene applaudieren sich die Dorfbewohner zur gelungenen Probe, was zusammenfällt mit der Klimax der Szene, die zu heftigen Reaktionen beim Stuttgarter Publikum geführt hat.³⁴¹ Dieser Applaus, sowie beiläufige Gesten des Beachtens (Ma Ginger beispielsweise dreht den Kopf und bemerkt offensichtlich, was mit Grace passiert), die keine Reaktion zur Folge haben, drücken die schweigende Zustimmung der restlichen

³⁴⁰ Vgl. Abb. 43: „Chorprobe“.

³⁴¹ Die Reaktion des Publikums wurde von Kahle in seiner Kritik in *Theater heute* festgehalten: „Als der Dorftrottel sie bepinkelt, bricht ein Buhsturm los. Aufruhr, Gegenstimmen, lautstarke Abgänge, Türenknallen, ein zweiter Buhsturm, die Vorstellung droht unterzugehen in Tumult. Das sitzt punktgenau, auf der Bühne angeprangerte Scheinheiligkeit bewirkt scheinheilige Reaktionen im Publikum. Denn wie kann man die Kritik mit dem Kritisierten verwechseln? Es fehlt an Distanz, alle sind in einem Raum, Menschen erleben mit Menschen. Ein starkes Argument für das Theater und für Regisseur Volker Lösch“ (Kahle, 11/2005, 23).

Dorfbewohner aus. Der Junge Jason übernimmt während der Szene die Funktion des kollektiven Bewusstseins, denn er reagiert als einziger deutlich auf das Geschehen, und lacht offen darüber.

Der filmische Soundtrack mit seinen naturalistischen Details wird komplett ersetzt durch den rhythmisch-chorischen Einsatz der Sprache, in dem keinerlei illustrierende Geräusche mehr vorkommen. Alltagsgeräusche werden vielmehr in stilisierter Überhöhung spielerisch eingesetzt, wie zum Beispiel in Szene 12 a: die Dorfbewohner sitzen, beschäftigt mit ihrer täglichen Toilette, aneinandergereiht an der Rampe, und delegieren die entsprechenden Tätigkeiten an die zwischen ihnen hin- und herlaufende Grace. In einer ununterbrochenen Wiederholung der immer gleichen Sätze in einer unaufgeregten Lautstärke mischen sich die Einzelrepliken zu einem der Szene unterlegten Geräuschet Teppich, der an die alltägliche Geschäftigkeit der Dorfszenerie erinnert, und zugleich das Netz webt, aus dem Grace in ihrem darauffolgenden Fluchtversuch auszubrechen versucht.

Während die Filmvorlage an einigen Stellen mit dem Einsatz von Zeitraffer arbeitet,³⁴² findet die Inszenierung der Bühnenadaptation hierfür eine Art Entsprechung (wenn auch durchgehend und nicht punktuell) im schnellen Sprechtempo der Adaptation, wodurch die Dialoge in einem schnellen Ineinandergreifen der Repliken beschleunigt ablaufen.

Sich somit auf die klassischen Ausdrucksmittel des Theaters (im Wesentlichen Stimme und Körper des Schauspielers) verlassend, verzichtet die Adaptation von Volker Lösch beinahe vollständig auf den Einsatz sogenannter Neuer Medien oder technischer Verstärkung auch im Audibereich: der a capella - Livegesang der Darsteller wird nicht elektronisch verstärkt.

Allein in der Erschießungsszene der Dorfbewohner (Szene 16c), die im einzigen Black der Inszenierung spielt, findet sich die tontechnische Einspielung der MG-Schussgeräusche. Auch der finale Schuss, den Grace gegen Tom richtet, und der im Black fällt, ist eine Einspielung.

³⁴² Vgl. Beispiel auf S. 89.

IV.2.1.2 Raumbildung in der Adaptation

a) Einsatz von Licht zur Raumgestaltung

Lichthängung und –einsatz entsprechen der klassischen Staatstheaterausstattung, und heben sich, bedingt durch eine konzeptionelle Verschiebung der Erzählung vom optischen in den akustischen Ausdruck der Inszenierung, durch keinerlei Besonderheit hervor. Die semantische Aufladung des Lichteinsatzes, die in Drehbuch und Filmvorlage noch enthalten ist, wurde in der Stuttgarter Inszenierung ganz auf die sprachliche Ebene übertragen, die entsprechenden Passagen ersatzlos gestrichen.

So wird in der Adaptation die Fensterszene mit dem blinden Jack McKay, in der Grace erstmals in die Privatsphäre der Dorfbewohner eindringt, durch den Text in eine Außenszene verwandelt, und die Enthüllungsgeste des Vorhangöffnens gestrichen. Grace geht mit McKay auf der Dorfstraße spazieren, und stellt ihm eine Falle:

„Grace: Die Sonne ist gerade untergegangen. Die Farben sind jetzt wirklich unbeschreiblich schön.
McKay: Die Bäume sehen aus, als hätte sie ein Künstler dorthin gestellt.
Grace: Es ist dunkel, Jack. Man kann überhaupt nichts erkennen.“³⁴³

Grace entlarvt McKays Verstellung mit einem simplen sprachlichen Trick, dessen Endwirkung die gleiche ist. Die szenische Lösung wird dadurch aber entscheidend vereinfacht, indem die sprachliche Beschreibung, und vor allem der entsprechende Lichteinsatz, wegfallen. Das Tempo der Szene fügt sich in die erhöhte Gesamtgeschwindigkeit, mit der der Text der Inszenierung gesprochen wird.

Folgerichtig fällt auch McKays Rede zum 4. Juli in Szene 8 der Inszenierung knapper aus, indem sie jeden Bezug zu Graces lichtbezogener semantischer Aufladung, wie sie noch in der Vorlage vorhanden ist,³⁴⁴ weglässt:

„Liebe Bürger von Dogville, wie ihr seht, habe ich keine Notizen dabei. Diesmal brauche ich nicht so zu tun, als ob ich sie lesen könnte. Liebe Grace, du hast das Leben in Dogville lebenswerter gemacht. Ich habe dein Lächeln noch nie gesehen, Grace, aber

³⁴³ Abschrift aus „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h39'20'' – 0h39'35'')

³⁴⁴ In der Filmvorlage beschreibt McKay in seiner Festtagsrede Graces Lächeln mit einer Lichtmetapher: „Ich habe dein Lächeln noch nie gesehen, Grace, aber ich kann es trotzdem beschreiben. Es besteht aus allen Farben des glänzendsten Prismas der Welt.“ (Trier, „Dogville“, o.J., 59)

ich weiß, dass ich für die ganze Stadt spreche, wenn ich sage, dass wir stolz sind, dich bei uns zu haben.“³⁴⁵

Des weiteren erfahren auch die dramaturgischen Lichtveränderungen in *Dogville*, die im Drehbuch und von der Erzählerstimme des Films explizit benannt und im Lichtkonzept umgesetzt werden, keine Entsprechung in dieser Bühneninszenierung. Die Lichtstimmungen der Szenen, die in Entsprechung zum abstrakten Einheitsbühnenraum einem wenig akzentuierten Lichtkonzept folgen, sind kaum voneinander unterscheidbar. Die einzige Ausnahme bildet auch hier die Schlusszene, in der zunächst die Bühne um das Spielpodest herum bis zur Rampe für den Auftritt der Bodyguards aus dem Publikum erhellt wird. Zwei rechteckige Lichtspots richten dann den Fokus auf die Loge mit Graces Vater, sowie auf die Saaltür schräg darunter für Grace.

Vorherrschend ist im Schauspiel Stuttgart eine uniforme Ausleuchtung der Spielplattform von allen Seiten, in der die Darsteller keinen Schatten auf den Bühnenboden werfen. Es ist durch die wechselnde Kameraperspektive der Videoaufzeichnung nicht möglich, aus selbiger eine verbindliche Aussage zu den eventuell leicht changierenden Farbtönen der Inszenierung treffen. Auch während des Aufführungsbesuchs ist mir allerdings kein signifikanter und bedeutungsverändernder Lichtwechsel, wie er in der Filmvorlage besteht, aufgefallen.

Vielmehr unterstützt der Lichteinsatz das Konzept des unspezifischen Einheitsspielraumes, in dem die unterschiedlichen Schauplätze wenn überhaupt nur sprachlich definiert werden, oder sich die Situationen aus den choreographischen Figurenkonstellationen ergeben.

Von diesem Konzept der Einheitsbühne ohne wahrnehmbare Lichtwechsel, und ohne Blacks zwischen den Szenen, hebt sich nur die Schlusszene ab, in der die Dorfbewohner erschossen werden. Im Moment des Angriffs der Bodyguards auf die Dorfbewohner wird die Szene vom ersten Black der Inszenierung verdunkelt, und die Erschießungsaktion spielt sich rein akustisch ab. Die Raumgestaltung reduziert sich in diesem Moment auf die akustische Dimension, die den Raum auf Lichtebeine komplett auslöscht.

In dieser letzten Zwischenszene mit Tom und Grace unterscheidet sich das Licht insofern vom Rest der Inszenierung, als der starke Lichteinfall in kaltem Farbton von hinten scharfe Schatten auf den Bühnenboden wirft.

³⁴⁵ Abschrift aus „*Dogville*“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h53'33 – 0h54'05'')

Sie wird gerahmt vom zweiten Black der Inszenierung, der fällt, als Grace die Pumpgun auf Toms Nacken richtet. Der Schuss fällt ebenfalls im Dunkeln, und markiert zugleich das Ende der Inszenierung.

Die Sonderstellung der Szene 16b/16c mit ihrem erzählerischen Konzeptionswandel (indem die Figuren aus der Rolle heraustreten und den Text von Privatpersonen sprechen,³⁴⁶ eröffnet sich eine Ebene jenseits der Theaterbühne, auf der mit moralischen und wirtschaftlichen Parametern über die Lebensrealität des Zuschauers reflektiert wird) geht mit einem elementaren Bruch in der Raumkonzeption einher.



Abb. 44: Grace und Vater (Schauspiel Stuttgart, VHS o.J.: 2h0'0'')

Der Spielraum verlagert sich von der Bühne in den Zuschauerraum, und bindet eine Zuschauerloge sowie eine schräg darunter befindliche Saaltür in das Spiel mit ein. Daraus resultiert die einzige konzeptionelle Variante in der Raumgestaltung durch Licht, die vom umzirkelten Bühnenpodest mit seinem dreidimensional in den Raum ragenden Kubus-

³⁴⁶ Der Text dieses dramenexternen Zwischenspiels wurde von der Schauspielerin Dorothea Arnold und dem ehemaligen Chef der Stuttgarter Mercedes-Niederlassung Thomas C. Zell im Laufe der Probenarbeiten in improvisierten Streitgesprächen zum Thema von Macht und Verantwortung in der heutigen Gesellschaft auf moralisch-ethischer Ebene entwickelt. (Vgl. Abdruck des Probengesprächs vom 27.06.2005 in: Schauspiel Stuttgart (Hg.): „Dogville. Lars von Trier“, Programmheft zur Premiere am 1. Oktober 2005, S. 18-30)

Überbau auf eine Reliefanordnung im Zuschauerraum wechselt. Zwei rechteckige Lichtspots in gelblicher Tönung auf Grace an der Saaltür und auf ihren Vater in der Zuschauerloge, in der die beiden schließlich zum Streitgespräch zusammentreffen, definieren den Aktionsradius der jeweiligen Figur(en).³⁴⁷

b) *Raumgestaltung durch Figurenopposition*

Die Dorfgemeinschaft wird wiederholt mit Singen und choreographierten Bewegungsabläufen als chorische Gruppe in Opposition zu Grace inszeniert.

In der Versammlungsszene 3a, die mit einem Chorgesang³⁴⁸ beginnt, und in der sich ein Dialog zwischen Tom und der chorischen Gemeinschaft über Graces Erscheinen entwickelt, findet sich ein Beispiel für das in dieser Inszenierung so charakteristische chorische Sprechen. Einzelne Figuren treten aus der Gruppe heraus, die entscheidenden Repliken werden aber gemeinsam gesprochen.

„Alle: Du willst doch nicht behaupten, dass wir Chuck und Vera nicht helfen würden,
wenn ihre Kinder nicht satt werden !

Tom: Da keiner zugeben will, dass es ein Problem gibt, werde ich es
veranschaulichen. Gestern Abend habe ich Schüsse gehört.

Martha: Schüsse?

Alle: Wir haben keine Schüsse gehört.“³⁴⁹

Neben diesem chorischen Sprechen wird die Inszenierung sehr stark vom Chorgesang des Ensembles getragen.

Häufig am Anfang einer Szene positioniert leitet der Gesang sowohl die gesamte Inszenierung ein (der Kubus hebt sich über einer singenden Dorfgemeinschaft), als auch einzelne Szenen wie 3a (*Versammlung I*), 4 (*Grace auf Arbeitssuche*), 7 (*Versammlung II und Vermisstenanzeige*), 8 (*Der vierte Juli und Steckbrief*), 9a (*Dogville zeigt die Zähne – Hensons und Ma Ginger*), 13 (*Grace sammelt Äpfel ein und wird mehrmals vergewaltigt*) und 16a (*Ankunft der Gangster*). Teilweise begleitet der Gesang die gesamte Szene, wie in Szene 4, oder er rahmt sie, wie im Szenenzusammenhang 3a und 3b der ersten Dorfversammlung.

³⁴⁷ Vgl. Abb. 44: „Grace und Vater“.

³⁴⁸ „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus /: und drin auf Gott vertrauet trotz Wetter, Sturm und Graus. :/ Das Haus mag zerfallen, was hat's denn für Not, /: der Geist lebt in uns allen und unsre Burg ist Gott :/“ (Abschrift aus „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h12'50 – 0h13'32''))

³⁴⁹ Abschrift aus „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h15'10'' – 0h15'35'')

Nur zweimal kommt Sologesang zum Einsatz. Die Schlüsselstellen von der Beziehung zwischen Grace und Tom sind durch den Gesang zu einer inhaltlichen Einheit verbunden. In Szene 8 (*Immerhin der vierte Juli*) wendet sich Grace in einem Liebesgeständnis mit „Tout le jour – tuote la nuit“ an Tom und anschließend an alle, während Tom seinerseits Grace in Szene 10d nach dem ersten Übergriff auf sie von Chuck mit „Amazing Grace“ in den Schlaf singt, nur um sie anschließend dem Tribunal der Frauen zu überlassen.

Als ergänzende Tonquelle kommt die Glocke aus der Filmvorlage auch in der Stuttgarter Bühnenszenierung zum Einsatz, und wird in der Exposition als Instrument der Pünktlichkeit und Ordnung von Martha etabliert.

Teilweise im Zusammenspiel mit der akustischen Gestaltung der Inszenierung kristallisiert sich die choreographische Gegenüberstellung von Grace und den Dorfbewohnern als eigenes Stilmittel der Adaptation zur Raumgestaltung heraus.³⁵⁰

Die akustische Gestaltung der Inszenierung ist von großer Bedeutung, aber nicht in raumbildender Hinsicht. Die beinahe durchgehenden Choreinlagen des Ensembles sind zwar struktur-, aber nicht raumbildend.

Aus diesem Grunde untersuche ich an dieser Stelle die Raumgestaltung über die Figurenkonstellation im Raum der jeweiligen Szene, über die der räumliche Zusammenhang wie die Definition der Spielorte auf abstrakter Ebene erfolgt. So werden Räume wie das Missionshaus, die alte Mühle oder die jeweiligen Häuser der Dorfbewohner nicht näher charakterisiert, geschweige denn genannt, wie das im Film der Fall ist.

Wiedererkennbare Schauplätze definieren sich dagegen über die Verteilung der Dorfbewohner auf der Bühne, wie zum Beispiel der Platz, auf dem in Szene 9 a im Aufgreifen der Szenensituation aus Szene 4 Äpfel gestampft werden.

Auch die räumliche Spannung ergibt sich hauptsächlich aus der körperlichen Gegenüberstellung der Protagonistin zum Ensemble.

Eine sehr exponierte Komposition in diesem Sinne ergibt sich in Szene 3a, in der die Dorfbewohner darüber beraten, ob sie Grace Unterschlupf gewähren sollen oder nicht. Im

³⁵⁰ An dieser Stelle sei die Reduzierung des Figurenpersonals gegenüber der Filmvorlage erwähnt: Das Mutter-Tochter-Paar Olivia und June, sowie das Ehepaar Henson wurden in der Stuttgarter Inszenierung gestrichen, ebenso wie die sechs restlichen Kinder von Chuck und Vera, die von Jason allein repräsentiert werden, auch wenn sie im Text durchaus erwähnt werden.

Verlauf der Szene gruppieren sich alle Figuren in einem engen Kreis um Tom in der rechten hinteren Ecke der Bühne, mit dem Rücken zu Grace in der diagonal entgegengesetzten Ecke der Bühne.³⁵¹



Abb. 45: Opposition (Schauspiel Stuttgart, VHS o.J.: 0h20'08'')

Dieses Ausgeschlossenensein von Grace löst sich, dem Inhalt entsprechend, zur Feier des Vierten Juli in Szene 8a auf, bei der alle zusammen ausgelassen herumtoben und Blinde Kuh spielen. Und selbst in dieser Gemeinschaftsszene bleibt Grace eine exponierte Figur, denn ihr Solo von „Tout le jour – toute la nuit“, das sie inmitten der anderen vorträgt, hebt sie wieder aus der Dorfgemeinschaft als eine Art Fremdkörper heraus. Auch in der einzigen Szene, in der Grace zusammen mit den anderen Frauen bei der Arbeit singt, und zum einzigen Mal in die Dorfgemeinschaft integriert wird, in Szene 5 (*Grace arbeitet allein*), bleibt diese Gemeinschaft nicht bestehen, sondern geht über in eine Isolation der Protagonistin auf musikalischer Ebene, denn Grace bleibt am Ende mit ihrem Gesang allein, sowie auch in der räumlichen Gestaltung: Grace bleibt am Ende in der Bühnenmitte

³⁵¹ Vgl. Abb. 45: „Opposition“.

übrig, fleißig den Boden wischend, während die anderen am hinteren Bühnenrand stehen und ihr dabei stumm zusehen.³⁵²



Abb. 46: Grace putzt (Schauspiel Stuttgart, o.J.: 0h33'41'')

c) *Umsetzen der Außenaufnahmen*

Aus der theatralen Grundanordnung des Films ergeben sich in der Vorlage keine Außenaufnahmen in ihrem eigentlichen filmrealistischen Sinne. Die im Freien spielenden Filmszenen werden mit kleinen Ausnahmen eindeutig charakterisiert, und dadurch von den Szenen in den Innenräumen abgegrenzt.

So lässt sich beispielsweise an der Kleidung der Figuren erkennen, dass sie sich etwa gegen den kalten Wind schützen, wie Tom in Szene 3/2 des Films: ergänzend zum Erzählertext wickelt sich Tom die Jacke ansatzweise enger um den Körper.³⁵³

Spärliche Bühnenbildteile wie der Baum im Hintergrund oder die Straßenlaterne am Missionshaus, und vor allem die auf der Bühne sehr schwer umzusetzenden Autos charakterisieren eindeutig die Außenszenerie.³⁵⁴

³⁵² Vg. Abb. 46: „Grace putzt“.

³⁵³ Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Szene 3, Anhang S. 299.

³⁵⁴ Vgl. Abb. 47: „Lichtveränderung mit Mond“.



Abb. 47: Lichtveränderung mit Mond (Trier, DVD 2004: 2h34'51'')

In Löschs Adaptation spielen dagegen alle Szenen an einem neutralen Schauplatz. Die meisten Szenen werden durch die Präsenz der Dorfföfentlichkeit, bzw. durch die entsprechenden Requisiten als Außenraum definiert, auch wenn sich intime Aktions- oder Dialogszenen zwischen nur zwei Personen abspielen, die in der Filmvorlage in Innenräumen verortet sind.

Allein die Räumlichkeit von Szenensequenz 6a-6d kann über den Szeneninhalte als Innenraum interpretiert werden. Wichtigster Hinweis dabei ist Chucks Frage bei seiner Ankunft: „Was machen Sie hier? Wir haben doch gesagt, dass wir keine Hilfe von Ihnen wollen.“³⁵⁵ Nur von diesen Worten kann abgeleitet werden, dass die Szene bei Chuck und Vera zu Hause spielt, denn während in der Filmvorlage Grace zum Kinderhüten zu Vera nach Hause kommt, entsteht der entsprechende Szenenanfang in der Stuttgarter Inszenierung daraus, dass Vera mit Jason zur in der Bühnenmitte arbeitenden Grace tritt.

Auch die entsprechenden Szenen, in denen Personen von außen in das Dorf kommen, oder Personen das Dorf im Auto verlassen, werden in der Stuttgarter Adaptation nicht als explizite Außenszenen inszeniert.

³⁵⁵ Abschrift aus „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h37'02'' – 0h37'08'')

Die Gangster treten in Szene 2b, in der ihr Auto nach Dogville kommt, nur über eine Stimme aus dem dunklen Bühnenabseits in Erscheinung, und bleiben somit eine abstrakte Größe, die sich erst in der Schlussszene 16 a-d in den auftretenden Figuren konkretisiert.

Auch die in raumbildender Hinsicht entscheidende Szene von Graces Flucht in Bens Lastwagen wird auf eine essenzielle Geste heruntergebrochen. Bens „Transportwesen“ zeigt sich in der Geste des Tragens: in Szene 6a zum Beispiel trägt er Grace einmal um die Bühne, um seiner Freude über die von ihr bereitgelegte Landkarte Ausdruck zu verleihen. Sein Auftritt gilt Vera, die er an diesem Abend zu einer Vorlesung in die Stadt fahren wird. Im gemeinsamen Abgehen nimmt Ben auch Vera auf die Arme und trägt sie von der Bühne. Es ist in der Inszenierung zwar textlich die Rede von Bens Lastwagen, aber in der Fluchtszene 12a steckt er Grace in einen Sack, den er schultert, und mit dem er hinter der Bühne verschwindet.

Das Raumkonzept der Inszenierung wird an dieser Stelle insofern gebrochen, als die begrenzte Spiel-Plattform das einzige Mal mit Ausnahme der Schlussszene verlassen wird, was dem inhaltlichen Konzept der Filmszene entspricht: „SIEBENTES Kapitel - In welchem Grace endlich genug von Dogville hat, die Stadt verlässt und wieder das Tageslicht erblickt“.³⁵⁶

Die auf der Plattform verbleibenden Dorfbewohner spielen unter der Szene stumm weiter, während sich die Episode zwischen Ben und Grace auf dem Marktplatz von Georgetown vor der Plattform an der Rampe abspielt, während sie im Film von oben durch die transparente Plane des Lasters gefilmt wird.

d) *Verschränkung von Schauplätzen und Spielräumen*

Der unvariable Einheitsspielraum begünstigt ein Ineinandergreifen der Szenen, deren Anschlussfähigkeit vor allem auf einer Nicht-Definition der Schauplätze beruht. Diese entsteht aus der Tatsache, dass sich die Schauplätze erst aus der Figurenkonstellation der Szene und dem entsprechenden Requisiteneinsatz (z.B. den Picknickrequisiten in der Anfangsszene 1, oder den Apfelkisten zur Ernte in den Szenen 4, 9a ff.) ergeben, also aus den essenziellsten aller Theatermittel, dem Behaupten von Situationen aus dem darstellerischen Spiel heraus. Das ermöglicht ein schnelles Ineinandergreifen der Szenen ohne eine überleitende oder kommentierende narrative Erzählinstanz wie in der Filmvorlage.

³⁵⁶ Vgl. Szene 9, Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 299.

Der Blick des Zuschauers fällt von außen auf den kleinen Kosmos von Dogville, der sich ganz innerhalb des Kubus abspielt, und dessen Geschehen vor den Augen des Beobachters aus dem Publikum abgespult werden. Mit dem Anheben des Deckels öffnet sich die hermetische Kleinststadt-Welt sowohl dem Auge des Betrachters, als auch den äußeren Einflüssen, die mit Graces Ankunft ihren Anfang nehmen.

Das Raumkonzept dieser Adaptation wandelt sich beim Transport des Stoffes von der Leinwand auf die Theaterbühne durch die Auflösung des Konzepts A (Einteilung des Gesamtspielraums in Unterspielräume, die verschiedenen Schauplätzen entsprechen), in ein Konzept B auf der Theaterbühne, in dem die unterschiedlichen Schauplätze in einem unveränderlichen Einheitsspielraum aufeinanderfolgen.

Während sich Grace in der Filmvorlage zwischen den Schauplätzen bewegt, die jeder Figur, bzw. jedem Figurenkomplex (wie beispielsweise einer Familie) auf der Film-Bühne in einem konkreten Spielraum zugeordnet sind,³⁵⁷ gibt es in der Stuttgarter Inszenierung nur einen einzigen Spielraum, der je nach Szene zum jeweiligen Schauplatz wird. Daraus resultierend findet für die Figuren in der Inszenierung eine Verlagerung des Lebens in den öffentlichen Raum statt.

Die Szenen gehen ohne strukturierende Blacks ineinander über, wobei an einigen Stellen der Szenenanschluss vorgezogen wird. So findet der Übergang von der Vergewaltigungsszene mit Chuck (Szene 10b) zum Dialog mit Tom (Szene 10c) ohne Überleitung statt. Tom betritt die Szene, begegnet dem weggehenden Chuck, und im Gegensatz zur Filmvorlage, in der Tom trotz Chucks eindeutiger Anspielung zögert, und nicht zu Grace hineingeht, geht Tom in der Stuttgarter Inszenierung auf die Situation ein und beginnt sogleich mit dem Dialog der Szene in der Mühle: „Ich muss ihn damit konfrontieren. Niemand wird jemals akzeptieren, was er dir angetan hat!“³⁵⁸

Ohne Übergang geht auch der darauffolgende Szenenwechsel von statten: Tom überlässt den Schauplatz den Frauen aus Szene 11a, woraus sich eine Verdichtung der Vorgänge ergibt: Tom übernimmt Grace gleichsam aus einer Szene und entlässt sie in die nächste.

³⁵⁷ Die Striche auf dem Studioboden und die Ausstattungsteile definieren die einzelnen Häuser mit ihren darin befindlichen Bewohnern, wie auch Bens Lastwagen oder Chucks Obstgarten. Auf diesem Grundriss bewegen sich die Figuren, die sich beispielsweise zur Versammlung im Missionshaus oder zur Juli-Feier auf der Dorfstraße treffen, ansonsten aber weitgehend in ihren jeweiligen Schauplätzen anzutreffen sind, und von Grace besucht werden. Vgl. Abb. 20: „Totalansicht“.

³⁵⁸ Abschrift aus „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 1h09'55'' – 1h10'05'')

Die Schauplatz-Überschneidungen, die sich in der Filmvorlage bisweilen aus der Kameraperspektive ergeben, sind in der Stuttgarter Inszenierung häufig in Ensembleszenen zusammengefasst. Z.B. Szenen 12a und b, in der Grace den aufgereihten Dorfbewohnern zu Diensten ist. Ihr Arbeitstag, in dem sie in der Filmvorlage von Schauplatz zu Schauplatz hetzt, wird auf der Bühne in diesem einen Bild zusammengefasst.³⁵⁹



Abb. 48: Graces Flucht (Schauspiel Stuttgart, DVD o.J.: 1h21'25'')

IV.2.1.3 Erzählstruktur

Der durchgehend schnelle Sprachduktus der Inszenierung ist eine Besonderheit gegenüber der Filmvorlage, die sich im Erzähltempo Ausschmückungen gönnt, und bisweilen in narrativer Breite ergeht. Auf der Stuttgarter Bühne dagegen wird der zu vermittelnde Inhalt in einem hohen Tempo abgehandelt, das kaum Raum für psychologische Zwischentöne lässt. Durch dieses „Abspulen“ des Textes entsteht ein Als-ob-Effekt, der das Geschehen sozusagen wie in einer Nacherzählung Revue passieren lässt.

³⁵⁹ Vgl. Abb. 48: „Graces Flucht“.

Diese Sprechrasanz steht in Abwechslung mit den häufigen musikalischen Momenten, in denen dem psychologischen Innenleben der Figuren Raum gegeben wird,³⁶⁰ oder auch gruppendynamische Mechanismen hervortreten.³⁶¹

Die Filmvorlage *Dogville* bildet auch in Bezug auf seine episch-narrative Struktur eine Ausnahme, da sie sich mit der auktorialen Erzählinstanz, die für einen Großteil der Informationsvergabe verantwortlich ist, weder in ein typisch filmisches, noch typisch theatrales Schema einordnen lässt.

a) *Umsetzen der sprachlichen Erzählinstanz*

Ein Teil der Informationsvergabe, die in der Filmvorlage über die Erzählerstimme vollzogen wird, ist in der Stuttgarter Inszenierung in Einzelrepliken von Figuren eingearbeitet.

Beispielhaft hierfür ist Toms Figurenbeschreibung. Während die Vorstellung im Prolog des Films der auktoriale Erzähler übernimmt, wird die entsprechende Information von Regisseur Volker Lösch auf den Figurentext verteilt, und die Expositionsfunktion der Picknickszene unterstrichen. Toms Vorstellung wird, im Gegensatz zur Filmvorlage,³⁶² zusammen mit der Rechtfertigung seines Berufs / seiner Berufung, implizit von den anderen Figuren und explizit von ihm selbst vorgenommen:

| | |
|-------------|--|
| „Ma Ginger: | Tom Senior muss sich ausruhen. Du kannst dir das ja leisten, Du bist schließlich Arzt gewesen, und bekommst jetzt eine schöne Rente. |
| Tom Sr: | Ja, besser eine schöne Rente, als zu zahlen Alimente. |
| Gloria: | Aber es reicht für alles, sie ist doch anständig, deine Rente. |
| Tom Sr: | Aber es ist immer noch zu wenig. |

³⁶⁰ Ein Beispiel hierfür ist Graces Solo „Tout le jour, toute la nuit“ (vgl. Szene 8, Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville* (R: Volker Lösch)“, Anhang S. 320) auf der Feier zum Vierten Juli, das einer Liebeserklärung an Tom, aber auch an das Dorf gleichkommt, und in seiner Verlangsamung der Figur inmitten aller Betriebsamkeit einen individuellen Raum schafft.

³⁶¹ Dies geschieht an allen Stellen, an denen Grace das Ensemble der Dorfbewohner als singende Gemeinschaft gegenübertritt.

³⁶² In der Filmvorlage erfolgt die Figurenbeschreibung ganz über die Erzählerstimme, die Toms Gang durch das Dorf begleitet: „Toms Vater war früher Arzt gewesen, und lebte nun von einer bescheidenen Pension. Es war also keine große Katastrophe, dass Tom sich treiben ließ und keiner bestimmten Tätigkeit nachging. Tom war Schriftsteller, jedenfalls seiner eigenen Einschätzung nach. Tja, was er zu Papier gebracht hatte, beschränkte sich bisher auf die Worte „groß“ und „klein“, gefolgt von einem Fragezeichen. (...) Und tat sich einer schwer zu begreifen, welcher Tätigkeit er wirklich nachging, erwiderte er nur knapp: Bergbau. Denn obwohl er seinen Weg nicht durch Felsgestein sprengte, sprengte Tom sich durch etwas noch härteres: die menschliche Seele nämlich – bis dort hinein, wo es glitzerte.“ (Abschrift aus „Dogville“, Trier, DVD 2004: 0h01'40'' – 0h04'00'')

- Ben: Wieso verdient Tom denn eigentlich kein Geld. Warum arbeitet Tom eigentlich nichts?
- Tom: Mach ich doch. Ich bin Bergarbeiter. Ich grabe mich durch die menschliche Seele bis zu ihrem verborgensten Kern, wo sie funkelt. Eines Tages werde ich Romane schreiben.
- Vera: Also ist es keine schlechte Idee, in seinen jungen Jahren gründliche Recherchen zu betreiben. Und dafür braucht er viel Zeit³⁶³

Wie auf eine eigene Erzählinstanz, wird auch auf alle atmosphärischen Beschreibungen verzichtet, die in der Vorlage den Ort des Geschehens in einen naturalistischen Kontext einordnen wollen. Zu Beginn des zweiten Kapitels der Filmvorlage beispielsweise wird der Inhalt der musikunterlegten Erzählerworte von Windgeräuschen unterstützt, so dass sich ein atmosphärisches Bild ergibt: „Es hatte zu regnen begonnen, und der Wind war zu einem regelrechten Sturm angewachsen, als Tom durch die Elm Street nach Hause schlenderte.“³⁶⁴

Diese Illustrationen sind in der Inszenierung nicht notwendig, da Lösch die Filmhandlung auf weit abstrakterer Ebene nacherzählt, die sich auf die stilistischen Möglichkeiten des Theaters stützt.

In der Bühnensinszenierung wird die Erzählinstanz zum Teil mit Hilfe nichtsprachlicher Elemente umgesetzt.

Die expositorische Informationsvergabe durch den Sprecher im Film wird beispielsweise durch den gemeinsamen Gesang des Ensembles ersetzt. Die ersten einleitenden Sätze des Films beschreiben die geographische Verortung des Dörfchens sehr detailliert:

„Dies ist die traurige Geschichte der Gemeinde Dogville. Dogville lag in den Rocky Mountains, in den vereinigten Staaten von Amerika. Ganz oben, da wo die Straße unwiderruflich zu Ende war. In der Nähe der alten verlassenen Silbermine.“

Die Bühnensinszenierung ist in ihrer nonverbalen Exposition zwar weitaus weniger explizit, aber nicht weniger eindeutig. Die fehlende sprachliche Einleitung wird ganz durch Musik ersetzt: das schwäbische Volkslied „Auf em Wasa graset d’Hasa“ verortet das Geschehen eindeutig im deutschen Schwabenland. Verdeutlicht wird die geographische Verortung

³⁶³ Abschrift aus „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h2’17’’ – 0h3’05’')

³⁶⁴ Abschrift aus „Dogville“ (Trier, DVD 2004: 0h00’18’’ – 0h00’32’')

noch mit den durchgehend als Requisiten eingesetzten Äpfeln in unterschiedlichen Erscheinungsformen wie u.a. Apfelmose oder Apfelkuchen, und die mit ihnen verbundenen Tätigkeiten wie Kuchenbacken oder Saftpresen im weiteren Inszenierungsverlauf.

b) *Übernahme von Regieanweisungen*

Die Regieanweisungen der Filmvorlage werden nicht wörtlich übernommen, wie das am Beispiel der Münchner *Contract Killer* - Inszenierung festgestellt wurde, aber auch in Stuttgart ersetzen gesprochene Handlungsbeschreibungen die nonverbale Handlung.

Ein Beispiel hierfür ist der ursprünglich zweimalige Auftritt des Sheriffs, der die Vermisstenanzeige und den Steckbrief ans Missionshaus hängt. In der Inszenierung fehlt er. Sowohl sein Auftritt als auch die Information, die auf den Zetteln steht, werden in zwei gleiche Teichoskopie-Situationen aufgelöst. Im Folgenden das erste Beispiel dieser vom Ensemble getragenen, dem Publikum zugewandten Szenen:

| | |
|--------------|--|
| „Bill: | Da kommt ein Auto. |
| Alle: | Zum ersten Mal seit Menschengedenken kommt ein Gesetzeshüter nach Dogville ! |
| Bill: | Er klebt ein Plakat an. |
| Alle: | Ein Bild von Grace - |
| Alle Frauen: | die wie eine feine Dame aussieht. |
| Alle Männer: | Darunter steht - |
| Alle: | Vermisst. |
| Bill: | Was hat sie ausgefressen? |
| Liz: | Jemand vermisst sie. |
| Chuck: | Und wenn man sie sieht, soll man zur Polizei gehen“ ³⁶⁵ |

Dieses althergebrachte Theatermittel ermöglicht mit einfachsten Mitteln die Informationsvergabe, die in der Filmvorlage über die nonverbale Aktion des Sheriffs, sowie eine Nahaufnahme der Anschläge transportiert wird.

Des weiteren werden in der Bühneninszenierung Passagen der Personenbeschreibungen, bzw. innere Monologe, die in der Filmvorlage von der Sprecherstimme vermittelt werden, in den Sprechtext der jeweiligen Figur übernommen. Ein Beispiel hierfür ist Toms Vision in Szene 2 a, die auf die Ich-Perspektive der Figur umgeschrieben wurde:

³⁶⁵ Abschrift aus „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h47'48 – 0h48'26'')

„Ich sehe Menschen, die sich in die Arme fallen, weil meine Worte ihnen ein neues Leben eröffnet haben. Dank meiner harten Arbeit hat die Botschaft ihr Ziel erreicht. Die Welt wird besser durch meine Aufklärung. Jahrhundertealte Konflikte lösen sich auf, und der Hass wird verschwinden. Ihr werdet stolz auf mich sein, ganz egal, was mir einfällt“³⁶⁶

Des weiteren sind Inszenierungsanweisungen, die als solche nicht in der Vorlage stehen, aber vom Erzähler gesprochen und / oder als Aktion gezeigt werden, in einzelnen Situationen auf Repliken spielinterner Figuren aufgeteilt, wo sie nötig sind, um eine außerhalb der Spielmöglichkeiten der Szene liegende Aktion (ähnlich der Teichoskopie-Szenen) darzustellen.

In Szene 9a, in der Grace in der Bühnenmitte Äpfel stampft, während die Dorfbewohner um sie herum Äpfel essen, skandiert die Allgemeinheit Graces verschiedene Tätigkeiten im Dorf, die durch dieses sprachliche Stilmittel in synthetisierter Form dargestellt werden können. So zum Beispiel:

„Grace!
Verteilt Schulbücher an die Kinder.
Grace!
Arbeitet zwischen den Stachelbeersträuchern.
Grace!
Holt einen heißen Kuchen aus dem Ofen.
Grace!
Schrubbt den Fußboden.
Grace!
Wischt die Windschutzscheibe.
Grace!
Bedient die Pedale der Orgel.“³⁶⁷

Im Film können solche Abfolgen durch nonverbale Bilder schnell hintereinander montiert werden, ohne dass der Erzählfluss darunter leidet. Gewöhnlicherweise bringt diese Technik

³⁶⁶ Abschrift aus „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h08’06’’ – 0h08’46’’). Vergleichend dazu der Originaltext der Filmvorlage, die wiederum von der Drehbuchvorlage, auf die sich beide Adaptationen textlich stützen, abweicht: „Und er sah Menschen, und unter ihnen sogar andere Schriftsteller, die sich in die Arme fielen, als hätte sich ihnen durch seine Worte das Leben neu erschlossen. Einfach war es nicht gewesen, doch durch seine Sorgfalt und seine Hingabe an Erzählung und dramatische Dichtung war seine Botschaft durchgedrungen.“ (Abschrift aus „Dogville“, Trier, DVD 2004: 0h10’40’’ – 0h11’11’)

³⁶⁷ Abschrift von DVD-Aufzeichnung „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h59’15’’ – 0h59’55’)

im Film eher einen beschleunigenden, verdichtenden Effekt mit sich. Im Fall von Dogville wird er durch den Einsatz des Zeitraffers noch unterstrichen.

Die Stuttgarter Inszenierung, die auf die äußere Darstellung der verschiedenen Handlungsschauplätze verzichtet, behilft sich – hier am Beispiel der direkt an obiges Zitat anschließenden Stelle - mit der rein sprachlichen Darstellung entsprechender Vorgänge:

„Alle: Grace!
Poliert Gläser.
Eines der Gläser geht kaputt!
(...)
Ma Ginger: Auf dem Weg zum Obstgarten nimmt Grace die Abkürzung durch die
Stachelbeersträucher.
Alle: Grace !!!“³⁶⁸

Auf der Theaterbühne erzeugt diese sprachliche Beschreibung einer Aktion eine Beschleunigung im Erzählvorgang, wobei natürlich mit dem Verzicht auf die szenische Darstellung des Vorgangs eine gewisse Einbuße an Eindringlichkeit und Plastizität der Darstellung einhergeht.

c) Strukturierung des Handlungsverlaufs auf akustischer Ebene

Die Struktur der Inszenierung basiert im Gegensatz zur Filmvorlage ganz essenziell auf dem sich aus den musikalischen Einlagen ergebenden Rhythmus. Diese lassen sich in zwei Ausprägungen einteilen:

1) Die Dorfgemeinschaft drückt sich im gemeinsamen Singen gottesfürchtiger Lieder und Volksweisen aus. Dazu spricht das Ensemble der Dorfgemeinschaft häufig in chorischen Passagen, in denen sie auch als körperliche Einheit den Einzelpersonen wie Tom oder Grace gegenübertritt.³⁶⁹

2) Der Alltag in Dogville wird über die Arbeit definiert, und auf der Stuttgarter Bühne über die Apfelernte, in die das ganze Dorf involviert ist. Der Arbeitsrhythmus des Apfelstämpfens bildet den Hintergrund für wichtige Schlüsselszenen der Handlung.

³⁶⁸ Abschrift aus „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h59'55'' – 1h00'30'')

³⁶⁹ Vgl. Abb. 43: „Chorprobe“.

Den ersten Aspekt fasse ich unter dem Kriterium *Musik* zusammen, da sich das Ensemble der Dorfgemeinschaft über seinen Chorcharakter definiert. Sie wird in der Eingangsszene als eingeschworene Gemeinschaft in geschlossener Einheit auf der mit dem schwäbischen Volkslied „Auf em Wasa graset d’Hasa“ etabliert, zu dem auf einer Picknickdecke die Zimt-Apfelkühle verspeist werden.

Beinahe durchgehend wird die Bühnenhandlung von den Liedern dieses Chores begleitet. In insgesamt 16 Szenen³⁷⁰ spielt die Musik in elf Szenen eine Rolle.³⁷¹ Szene 7 ist sogar von zwei Liedern gerahmt.³⁷²

Vor allem Schlüsselszenen erhalten durch den Liedeinsatz eine zusätzliche semiotische Aufladung. So unterstreicht das Volkslied in der Eingangsszene beispielsweise die Gruppenzusammengehörigkeit, die ländliche Abgeschlossenheit und die oberflächliche Idylle der Szenerie.

Als Pendant dazu kann erneut Szene 13 gesehen werden, in der Grace während einer Chorprobe der Dorfbewohner zu deren Füßen Äpfel aufklaubt, und dabei von den weiblichen Bewohnern getreten, und von den männlichen Bewohnern auf verschiedene Weise sexuell gedemütigt wird. Die gesamte Szene erfolgt ohne Dialog. Die Nüchternheit der fortgeführten Chorprobe unterstreicht durch ihren Kontrast zum Geschehen die Brutalität der Unterdrückung.³⁷³

Dieser Musikeinsatz bringt auch ein weiteres Konzept zum Ausdruck: indem sich die Zusammengehörigkeit der Gemeinschaft in der Inszenierung hauptsächlich über das gemeinsame Singen manifestiert, stellt die Tatsache, dass Grace nie ein Teil der singenden Gruppe wird, ihre Opposition zur Dorfgemeinschaft auch auf musikalischer Ebene heraus.

Den zweiten akustischen Aspekt der Inszenierung fasse ich unter dem Begriff *Geräusche* zusammen. Auf Geräuschebene gewinnt die Inszenierung durch den Arbeitsrhythmus des Äpfelstampfens, der sich aus Geräusch und Bewegung zusammensetzt, an Stringenz und Tempo.

³⁷⁰ Die Szenennummerierung habe ich aus der hausinternen *Dogville*-Spielfassung des Schauspiels Stuttgart übernommen.

³⁷¹ Der Ensemblesong bereichert die Szenen 1, 3a, 3b, 4, 7, 8, 9a, 10d, 11a, 13, und 16a. (Vgl.

³⁷² Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville* (R: Volker Lösch)“, Anhang S. 320.

³⁷³ Vgl. Abb. 43: „Chorprobe“.

In Szene 4³⁷⁴ manifestiert sie der Arbeitsrhythmus als nonverbaler Ausdruck der Geschlossenheit der Dorfgemeinschaft, in die Grace nicht eindringen kann. Sie kommt bei ihrer Arbeitssuche stimmlich kaum gegen den dominanten Arbeitsrhythmus der aufeinander eingespielten Dorfgemeinschaft an, während sie zwischen allen hindurchgeht und ihre Hilfe anbietet. Martha gibt dabei mit der Glocke und dem Lied „Ging ein Weiblein Nüsse schütteln“ den Rhythmus vor, die Frauen geben die Äpfel auf die Tücher, und die Männer stampfen sie mit nackten Füßen zu Mus.

Erst als Grace ihre Stimme erhebt, und zur Allgemeinheit spricht, unterbricht die Gruppe ihren Rhythmus, gibt damit ihre Übermacht auf, und geht auf sie ein.

Der Einfluss des Arbeitsrhythmus weitet sich auch auf die Sprache aus. Besonders einprägsam tut er das in Szene 9a³⁷⁵, in der Grace allein Äpfel stampft, während sie die Dorfbewohner Äpfel essend umringen, und in aggressivem chorischem Skandieren die Stationen von Graces Arbeitstag aus der Vorlage aufrufen.

In der entsprechenden Szene der Filmvorlage³⁷⁶ visualisiert die Kamera in einer 90 Grad - Draufsicht von oben Graces Eilen von einem Haushalt zum Nächsten, und fasst mit der Erzählerstimme die Komplexität der Erzählung in einem Zeitraffereffekt zusammen.

Die Bühneninszenierung erzielt diesen Effekt über die Sprache, indem Graces physische Anstrengung beim Äpfelstampfen sich (in dieser Szene) mit der rein sprachlichen Illustration der aneinandergereihten Tätigkeiten durch das sie umringende Ensemble gemischt wird.

Die Folgeszenen 9b bis 10d bleiben charakterisiert von Graces Arbeitsrhythmus. Sie bleibt in der Bühnenmitte und unterbricht das Äpfelstampfen nur aufgrund äußerer Einflüsse. Dies sind zunächst in 9b Chuck mit seinen eindeutigen Annäherungsversuchen, die Grace noch beschwichtigen kann, dann Tom, dessen Drängen Grace abwendet, danach der aufsässige Jason, und schließlich kehrt Chuck zurück, der die Situation der ausgelieferten Grace ausnutzt.

Die Vergewaltigungsszene beginnt in der Stuttgarter Inszenierung mit einem komprimierten Dialog, der sich dem Tempo des Äpfelstampfens angleicht. Die Sätze werden von beiden ohne Pausen aneinandergereiht und gleichsam ausgespielt. Erst als

³⁷⁴ Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville* (R: Volker Lösch)“, Anhang S. 320.

³⁷⁵ Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville* (R: Volker Lösch)“, Anhang S. 320.

³⁷⁶ Szene 7/14, Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 300.

Chuck Grace aus dem Trog hebt, wird der Rhythmus unterbrochen, und die Szene gewinnt an Körperlichkeit.

Sodann kehrt Grace in Szene 10 d zurück zu ihrem Arbeitsrhythmus, der ihr das äußerliche Korsett zum Weitermachen verleiht.

d) *Semantische Aufladung stilisierter Bewegungselemente*

Wie bereits angesprochen drücken die mechanischen Arbeitsbewegungen und vor allem die verschiedenen gemeinsamen Gesangseinlagen sowie das artifizielle chorische Sprechen der Dorfbewohner deren Zusammengehörigkeit aus, der die Protagonistin vornehmlich auf physischer Basis gegenübersteht. Die semantische Aufladung einzelner Aktionen trägt dabei zu einer Intensivierung der inhaltlichen Aussage bei.

So entwickelt sich beispielsweise das gemeinsame Bodenwischen der Frauen in Szene 5 zu einer Choreographie, in der Grace alleine in der Bühnenmitte übrig bleibt, während die Dorfbewohner ihr zunächst vom hinteren Bühnenrand aus zusehen, und dann abgehen. Ihre ausladenden Wischbewegungen, die sich von den Fingerspitzen der wischenden Hand über das jeweils gegenüberliegende Bein bis in den Fuß ausdehnt, bringt die Inbrunst zum Ausdruck, mit der Grace sich in ihre neuen Aufgaben stürzt, und verbildlicht in der Opposition zu den sie beobachtenden Dorfbewohnern im Hintergrund zugleich ihre Verletzlichkeit, die sich aus dieser Exponiertheit ergibt.³⁷⁷

Die Vertrauensseligkeit, mit der sich Grace der Gnade der Dorfbewohner ausliefert, kommt an mehreren Stellen der Inszenierung zum Ausdruck, und das vor allem in stilisierten Bewegungsmustern. So zum Beispiel in dem eingebauten „Vertrauensspielchen“ in Szene 7 – eine typische Gruppenübung, in der das gegenseitige Vertrauen auf körperlicher Ebene erfahrbar werden soll. Grace lässt sich, von der Gemeinschaft umringt, in verschiedene Richtungen fallen, und von den Dorfbewohnern aufgefangen. Ihr dazugehöriger Text doppelt die Bedeutung der Bewegung, mit der sie sich dem Wohlwollen der Dorfbewohner komplett ausliefert: "Ihr könnt mich alle jederzeit verraten. Und daran kann ich nichts ändern. (...) Mein Leben liegt in Eurer Hand."³⁷⁸

³⁷⁷ Vgl. Abb. 46: „Grace putzt“.

³⁷⁸ Abschrift aus „Dogville“ (Staatstheater Stuttgart, DVD o.J.: 0h45'58'' – 0h46'21''). Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, Dogville (R: Volker Lösch)“, Anhang S. 320.

Zusammenfassung

Die Stuttgarter *Dogville*-Inszenierung konzentriert sich durch eine extreme Reduktion der Ausdrucksmittel wie einem unwandelbaren, abstrakten und eng umgrenzten Bühnenbild ohne Ausstattungsgegenstände, ganz auf theatertraditionelle Erzählmechanismen wie das chorische Ensemblespiel.

Die inhaltliche Intensität der Szenen entsteht so gerade durch die Reduzierung auf die Figuren. Ihr schneller Sprachduktus kontrastiert die narrative Breite, in der sich die Filmvorlage ergeht, und betont den Als-Ob-Charakter, den sich die Theaterbühne aufgrund ihrer stummen Übereinkunft mit dem Publikum ob der Aufführungssituation gestatten kann.

Es wird komplett auf Projektionen verzichtet, dagegen ist es wieder die musikalische Gestaltung im sogenannten Sprechtheater, die der Inszenierung ihren formalen Rahmen gibt, aber besonders auf inhaltlicher Ebene wirkt. Die Dorfgemeinschaft ist zugleich eine bereits in der ersten Szene etablierte Chorgemeinschaft, in die Grace auch als musikalischer Fremdkörper gerät.

Analog dazu besinnt sich auch das Bewegungskonzept der Inszenierung auf die Gegenüberstellung der Einzelfigur und der choreographisch agierenden Gruppe, die sich immer wieder im Kollektiv gegenüber der einzelnen Figur der Protagonistin artikuliert.

Aus dem Konzept der Verteilung der Schauplätze auf der weitläufigen Bühne der Filmvorlage, in dem die Protagonistin von Haushalt zu Haushalt und somit von Szene zu Szene läuft, wird in der Adaptation ein Konzept der Sukzession, das die Protagonistin in den Mittelpunkt stellt, und sich die verschiedenen Gruppen oder einzelnen Figuren sukzessive zu ihr begeben, oder sich um sie herum versammeln.

IV.2.2 *Dogville* (R: Jochen Schölch)

IV.2.2.1 Spielvoraussetzungen und Mediendiskurs

a) Bühnenbild und Zuschauerverteilung

Die Geschichte des kleinen Städtchens *Dogville* spielt in Schölchs Bühneninszenierung, die am 19. April 2007 im Münchner Metropoltheater Premiere hatte, auf einer in eine hölzerne Spielfläche eingelassene Drehbühne von ca. 7 Metern Durchmesser. Insgesamt ergibt sich daraus eine bespielbare Bühnenfläche von ca. 9 mal 9 Metern mit einem drehbaren Zentrum vor einem rückwärts und zu den Seiten schwarz abgehängten Hintergrund.

Durch den den Bühnenraum nach hinten abgrenzenden (schwarzen) Hintergrundprospekt ist in einem kreisrunden Durchblick in schräger Draufsicht ein an transparenten Fäden befestigtes Modell der Kleinstadt zu sehen.

Vom Zuschauerraum aus links steht ein Harmonium, an dem ein Organist die musikalische Gestaltung der Inszenierung übernimmt.³⁷⁹



Abb. 49: Bühnenansicht (Metropoltheater München, DVD 2007: 0h74'58'')

³⁷⁹ Vgl. Abb. 49: „Bühnenansicht“.

Der Bühnenraum und das Spiel der Darsteller sind, der Prädisposition des Theaterraums folgend, klassisch frontal zur ansteigenden Zuschauertribüne des Metropoltheaters ausgerichtet, die im Zusammenspiel mit der Drehbühne ohne feste Aufbauten den interpretatorischen Effekt der Draufsicht auf das Geschehen begünstigt.

Auftritte und Abgänge erfolgen in der Regel nach hinten und im Dunkeln. Diese „klassische“ Methode wechselt sich ab mit den offenen Rollenwechseln auf der Bühne, in denen ein Darsteller beispielsweise die Erzählerfunktion eines anderen übernimmt, oder die Rollenübertragung der Grace von einer Darstellerin auf eine andere in der laufenden Szene stattfindet. Diese vollzieht sich in charakteristischer Ausprägung in Szene 14, in der Grace von Chuck hinter das verhängte Etagenbett seiner Kinder gezogen wird, und auf der anderen Seite von einer anderen Darstellerin verkörpert wieder hervorkommt. Diese Art von Wechsel ereignet sich im Verlauf der Inszenierung vor allem an den Protagonisten Grace und Tom, die auf mehrere Schauspieler verteilt sind.

Die Ausstattung besteht neben vier Hockern, die beispielsweise die Altweiberbank vor dem Harmonium bilden, oder als Versatzstücke variabel eingesetzt werden, aus vier Holzbänken, aus denen verschiedene Kulissen gebildet werden. So formen sie in der Einführungsszene und in Graces Auftrittsszene in der Bühnenmitte zu einem Berg getürmt das ansteigende Gebirge am Ende des Dorfes, auf das ein Bergpfad führt, und unter dem in dieser Inszenierung auch die verlassene Mine verortet ist, in der sich Grace vor ihren Verfolgern versteckt.

Während der Inszenierung bilden allein diese einfachen Ausstattungsstücke den Spielraum für die unterschiedlichen Spielorte. So werden sie zum Beispiel, übereinander gestapelt, zu den Hochbetten der Kinder von Chuck und Vera in Szene 8, oder, neben einander gestellt, zu Graces Bett in der alten Mühle in den Szenen 11 und 18. Auch Bens Lastwagen aus Szene 17 mit der darüber gelegten Plane wird mit Hilfe der Holzbänke und -hocker dargestellt.³⁸⁰

In ihrer Funktion als Bänke werden die Ausstattungsteile in den Versammlungsszenen 4, 10, 19 und 21 zu den Bänken des Missionshauses; in den Szenen 3 und 23 stellen die Bänke die Autositze der Gangsterautos dar, bzw. das Auto, aus dessen Rückfenster Grace am Ende des Stückes auf die niedergebrannte Stadt zurückblickt.

³⁸⁰ Vgl. Abb. 50: „Bens Lastwagen“.



Abb. 50: Bens Lastwagen (Metropoltheater München, DVD 2007: 1h10'23'')

Im Zusammenhang mit der Darstellung der Autos weist die Inszenierung eine illustratorische Besonderheit auf: die verschiedenen Autotypen werden durch das Aufstellen kleiner Modellautos vor den aufgebauten Bänken jeweils konkretisiert, wobei die Fahrbewegung durch die Drehrichtung der Bühne dargestellt wird.³⁸¹

Dieses deiktische Behaupten von szenographischem Inhalt – die Modellautos deuten ja darauf hin, was auf der Bühne zu sehen sein sollte, bzw. illustrieren, wie der Zuschauer die auf ein absolutes Minimum reduzierte Ausstattung mit Hilfe seiner Phantasiekraft ergänzen soll – fügt sich in das für diese Inszenierung charakteristische Konzept vom Zeigen des Inhalts, auf das sich das Theater dank seiner vorausgesetzten Übereinkunft mit dem Publikum konzentrieren kann. Das Theaterpublikum akzeptiert das Als-ob-Spiel der Bühne in weit höherem Maße, als es dazu im Medium Film bereit wäre. Konventionen wie offener Rollenwechsel oder offener Umbau unterstreichen nur das Konzept der theatralen Erzählung, die den Zuschauer mit Hilfe dieser Art von Verwandlung durch die Erzählung trägt, und die auf ihre Weise typisch für Adaptationen von Filmvorlagen auf der Theaterbühne sind.

³⁸¹ Vgl. Abb. 50: „Bens Lastwagen“.

b) *Umsetzung filmischer Techniken auf der Bühne*

Eine erzähltechnische Besonderheit der Filmvorlage ist die wechselnde Kameraperspektive, die das Geschehen wiederholt aus einer Draufsicht im 90 Grad-Winkel einfängt. In einer für den Film untypischen Art begibt sich die Kamera und mit ihr der Zuschauerblick immer wieder in eine Beobachterposition, die der Überwachung eines Experiments ähnelt. Wie auf einem Reißbrett liegt die „Versuchsanordnung“ *Dogville* auf der Leinwand ausgebreitet.

Diesen Effekt greift das Bühnenbild der Münchner Bühneninszenierung mit der Dorfansicht im Modell im Bühnenhintergrund auf. Im Bühnenvordergrund spielt sich die jeweilige Szene ab, während das Modell im Hintergrund simultan die Gesamtansicht von einem externen Blickwinkel aus darstellt.

In dieser Doppelung der Ansicht montiert das Bühnenbild den in der Filmvorlage nur sukzessiv erfolgenden Perspektivenwechsel in eine Simultandisposition. Während das Spiel auf der Bühne Einsicht in das Geschehen der einzelnen Szenen gewährt, übernimmt das Modell im Hintergrund eine Reihe von Funktionen: zum Einen entsteht durch das Modell eine zur Szenenhandlung parallel montierte Draufsicht auf das Dorf, die den Blick des Betrachters vom Detail weg auf die Gesamtansicht der „Versuchsanordnung“ lenkt, wie es in der Filmvorlage punktuell durch die lotrechte Aufnahme von oben auf die Bühnendisposition geschieht. Zum Anderen schafft die Beleuchtung des Modells zusätzlich zur Beleuchtung der jeweiligen Szenen eine atmosphäreschaffende, bzw. semantisch aufgeladene Kommentierungsebene. Und schließlich unterstützt die Beleuchtung des Modells die Kennzeichnung der im Freien spielenden Szenen auf der räumlich nicht näher definierten Einheitsbühne.

Darüber hinaus können in der Münchener Adaptation mit Hilfe des Lichteinsatzes auch Elemente der Blicklenkung des Zuschauers aufgezeigt werden, die allgemein an eine Aufmerksamkeitslenkung durch die Filmkamera erinnern, und durch Betonung und Hervorhebung einzelner Aktionen die Aufmerksamkeit des Zuschauers zusätzlich zu Geschehen und Text dirigieren.

Anschaulich vereint werden die diversen Arten dieser Blicklenkung über das Licht beispielsweise in der Schlusszene der Inszenierung:

Der Dialog zwischen Tom und Grace aus Szene 47 der Filmvorlage, in dem Tom seinen Verrat an ihr leugnet,³⁸² spielt in der Inszenierung schwach beleuchtet vor einem dunklen (Umbau-)Hintergrund.³⁸³

Nach dieser einführenden Zwischenschaltung öffnet sich der Spielraum mit dem Lichtwechsel auf die ganze Bühne, gelbes „Sonnen“licht erhellt die ankommenden Gangster in ihrem Auto, und hebt sie in einer Akzentsetzung aus der lilafarbenen Grundstimmung der Umgebung heraus.

Der entscheidende Umschwung in Graces finaler Entscheidungsfindung schließlich ist geprägt von einem verfremdenden Effekt: die Figur spricht den Erzählertext über sich und ihren inneren Monolog selbst, und wird durch einen kalten Lichtspot gleichsam aus der Szene herausmodelliert, wodurch die gesamte Konzentration auf diesen Vorgang fällt.

Die nächste Fokussierung ist der anschließende Dialog mit Tom, der in einer Aufhellung der Szene in warmem gelblichem Licht im Bühnenvordergrund spielt.³⁸⁴

Wie in einem erneuten Kamerarückzug geht das Licht sodann wieder in seine Ausgangsstimmung zurück, als Grace zurück ins Auto steigt.

Die Erschießung der Dorfbewohner ist schließlich in grellkaltes Licht getaucht, das von der rechten Seite in die lilafarbene Nachtstimmung einfällt. Derart aus dem Nachtraum herausmodelliert kommt die semantische Aufladung der Racheaktion auch optisch zur Geltung.

Der Freeze als Filmtechnik kommt in der relevanten Filmvorlage nicht vor, kann aber als typisch filmisches Stilmittel an mehreren Stellen der Bühnensinszenierung ausgemacht werden. Zwei Beispiele seien hier kurz exemplarisch angeführt:

In Szene 5, in der Tom Grace die Dorfbewohner vorstellt, tritt die Erzählerfigur dieser Szene zwischen die Akteure, während sich Tom und Grace vor dem Schaufenster von Ma Gingers Laden über die Porzellanfiguren unterhalten, die später zu einem Symbol von

³⁸² In der Vorlage tut er es nur indirekt durch sein Schweigen auf Graces Erkenntnis: „Du konntest dich nicht dazu überwinden, sie wegzuwerfen, stimmt’s? Die Nummer, die er dir in jener Nacht gegeben hatte, du konntest sie nicht wegwerfen. Ich hatte dir doch gesagt, wie gefährlich dieser Mann ist. Das war dumm.“ (Abschrift aus „Dogville“, Trier, DVD 2004: 2h22’48’’ – 2h23’03’’)

³⁸³ Die Szene erhält in der Inszenierung mehr Raum, indem der Dialog als solcher erhalten bleibt: „Grace: Du hast es nicht geschafft, sie wegzuwerfen, stimmt’s? / Tom: Was wegzuwerfen? / Grace: Na, die Karte, die der Mann dir an dem Abend gegeben hat. Du hast es nicht geschafft, sie wegzuwerfen. / Tom: Grace, ich habe diese Karte weggeworfen. Wir halten zusammen! Warum zweifelst du daran? / Grace: Ich hab dir doch gesagt, wie gefährlich der Mann ist. Warum hast du nicht auf mich gehört, Tom? Das war sehr dumm von dir, Tom. (Abschrift aus „Dogville“, Metropoltheater München, DVD 2007: 1h27’18’’ – 1h27’46’’)

³⁸⁴ Die Lichtfärbung ist als letztes Aufglimmen menschlicher Konnotation zu werten, die im Gegensatz steht zum kalten Licht der folgenden Erschießungsszene.

Graces Akzeptanz bzw. ihrer Nicht-Akzeptanz im Dorf werden. Für die Dauer der Erzähler-Intervention³⁸⁵ fallen Tom und Grace in einen Freeze, und bewegen sich erst wieder nach dem Erzähler-Einschub, dessen Kommentar an der gleichen Stelle wie in der Filmvorlage in den Dialog eingeflochten ist. Durch den Freeze entsteht ein Ebenenwechsel zwischen szenischem Spiel und erzählerischer Intervention, die sich eben durch die punktuelle Verschiebung der Zuschaueraufmerksamkeit in ihrer Natur deutlich voneinander abheben.

In Szene 15, in der Vera eben die Porzellanfiguren zerschlägt, die Grace in der Zwischenzeit von ihrem Lohn erstanden hat, wiederholt sich das Phänomen: Die Bewegung friert in dem Moment ein, als Tom nach dem Zerschlagen der ersten beiden Figuren in Erzählerfunktion in die Szene tritt, und den Erzähltext der Vorlage einfügt. Die Frauen, die Grace festhalten, frieren in ihrer Bewegung ebenso ein, wie Vera, die im Begriff ist, die dritte Figur zu Boden zu werfen.

Das Stilmittel der in den Freeze eintretenden Erzählerfigur wird in dieser Szene weiter ausgebaut: Tom tritt während seiner Reflexion in Interaktion mit dem Tableau vivant, indem er die Figur aus Veras Hand nimmt, und, nachdem er sie betrachtet hat, wieder dorthin zurücklegt. Das Wiedereinsetzen der Bewegung löst er aus, indem Tom nah an Grace herantritt und davon spricht, wie sie die Tränen nicht mehr zurückhalten kann,³⁸⁶ und so den Fokus wieder auf die Weiterführung der Szene verlagert.

Auch ein weiteres filmisches Stilmittel kommt in der Inszenierung mit der Zeitlupe zum Einsatz: Szene 12 (*Der vierte Juli*) eröffnet mit einer beschwingten Tanzszene der Dorfbewohner, aus deren Gemeinschaft sich Tom und Grace lösen, und Grace auf Toms Andeutungen hin ihre Liebe gesteht. Für die Dauer des Dialogs wechselt die Tanzmusik des Harmoniums auf ein unterlegtes Legato, zu dem die Dorfbewohner im Hintergrund in Zeitlupe weitertanzen. Bevor es am Dialogende zum Kuss kommt, wird Grace wieder in den Reigen gezogen, und Musik und Bewegung gehen weiter.

³⁸⁵ „Dogville als schön zu bezeichnen, war – milde gesagt – originell. Aber Grace war begeistert von dieser Schönheit, die aus der Not geboren und ganz anders war als der Glanz ihrer eigenen Welt, die sie nun endgültig verlassen hatte.“ (Abschrift aus „Dogville“, Metropoltheater München, DVD 2007: 0h17'02'' – 0h17'18'')

³⁸⁶ „Tom: Die Figuren waren die Verkörperung des Zusammentreffens zwischen ihr und der Stadt. Sie symbolisierten die Schönheit dieser Begegnung. In dieser Sekunde verschwand in Grace die letzte Hoffnung, dass ihr Leid trotz allem etwas Positives hervorgebracht hätte. Zum ersten Mal seit ihrer Kindheit weinte sie.“ (Abschrift aus „Dogville“, Metropoltheater München, DVD 2007: 1h03'27'' – 1h03'56'')

IV.2.2.2 Raumbildung in der Adaptation

In konsequenter Beibehaltung des minimalistischen Gebrauchs von Ausstattungsteilen wie den Holzbänken, die die verschiedenen Spielorte definieren, werden die Schauplätze teilweise auch von den Schauspielern selbst gebildet.

So stellen sie zum Beispiel die Stachelbeersträucher und die Obstbäume in den entsprechenden Szenen dar. Nach Szene 6 (*Grace auf Arbeitssuche*) markieren die Schauspieler niedrige Stachelbeersträucher, ebenso in Szene 12. Nach seinem Dialog mit Grace in Szene 12a (*Grace fragt Tom nach der Visitenkarte*) wird Tom ebenfalls zu einem Busch, und der Handlungsverlauf setzt nach einem langen Strich im Vorlagentext – die hektische Arbeitssequenz wurde gestrichen, ebenso der Vorfall bei den Hensons – direkt bei Ma Gingers Attacke in Szene 12b (*Ma Ginger und die Stachelbeersträucher*) ein.

In der darauffolgenden Szene 13 in Chucks Obstgarten stehen die Darsteller auf und verwandeln sich in Obstbäume, indem jeweils zwei Schauspieler einen Baum markieren, und in den Händen die zu pflückenden Äpfel halten.

a) Einsatz von Licht zur Raumgestaltung

Der Lichteinsatz in der Münchner *Dogville* –Inszenierung arbeitet viel mit Farben, Blacks und auch der Hervorhebung einzelner Figuren oder Figurenpaaren im Lichtspot. Das Dorfmodell im Hintergrund trägt zur Raumgestaltung insofern bei, als über dessen Lichtgestaltung die Unterscheidung zwischen Innen- und Außenraum vorgenommen wird, wie bereits angedeutet. Das Modell ist nur in den expliziten Außenszenen sichtbar, und das Licht transportiert dabei durch die Gestaltung des Hintergrunds, bzw. des Himmels auch die Stimmung der jeweiligen Tageszeit. Teilweise spiegelt diese Lichtdramaturgie im Kleinen auch die Stimmung der Szene auf der Bühne wider.

Die Außenaufnahmen, oder - in Hinsicht auf den besonderen Charakter der Filmvorlage - besser: die im Freien spielenden Szenen, werden in der Metropoltheater-Inszenierung durch das beleuchtete Dorfmodell im Hintergrundprospekt der Bühne charakterisiert. Die mit dem kreisrunden Ausschnitt um das schwebende Modell verbundene Assoziationskette reicht vom Aufgreifen der Drehscheibe über das Fokussieren des Ausschnittes durch ein Spotlight bis hin zur Mondscheibe, die vor allem in der Schlusszene der Filmvorlage bedeutungsschwanger am Himmel hängt.

Die Szenen sind durch den Lichteinsatz am Dorfmodell im Gegensatz zur Stuttgarter Inszenierung ganz klar unterschieden in Innen- und Außenszenen. In den im Freien spielenden Szenen erscheint das Dorfmodell im jeweiligen Licht und definiert damit die entsprechenden Tageszeiten. Gleichzeitig dient es auch der inhaltlichen Kommentierung. In den Szenen, die sich klar definiert in einem Innenraum abspielen, ist das Hintergrundmodell dagegen nicht sichtbar. Es handelt sich hierbei um die Szenen 4 (*Versammlung I*), 8a und 8b (*Babysitting Vorbereitung* und *Babysitting*), 10 (*Versammlung II*), 14 (*Vergewaltigung durch Chuck*), 19 und 21 (*Versammlung IIIa und IIIb*).³⁸⁷

In den Szenen 11, 18 und 20, die Graces Unterkunft, der alten Mühle, spielen, erscheint das Dorfmodell in einem fahlen Nebellicht, das die Konturen im Unklaren lässt. Der Spielort, der in der Vorlage in einem geschlossenen Raum verortet ist, wird in dieser Inszenierung also in eine Art Niemandsland gerückt, einen Zwischenbereich zwischen drinnen und draußen. Der Innenraum wird über das Bett im Vordergrund definiert. Der simultane Außenraumcharakter kommt neben dem angeleuchteten Modell auch durch ein sehr theatertypisches Stilmittel zum Ausdruck: zur Erzählertextstelle „... erfasste der erste frische Herbstschneesturm die Stadt“³⁸⁸ lässt der Erzähler-Tom rechts hinten an der Drehbühne zum Dialog zwischen Tom und Grace langsam Schnee aus der Hand rieseln.³⁸⁹

Indem die Spielräume nicht in jeder Situation eindeutig als Innen- oder Außenraum zu definieren sind, und vor allem Graces Zuhause in der Schwebe zwischen Innen- und Außenraum gehalten wird, arbeitet die Münchner Inszenierung die halböffentliche Existenz der Figur Grace heraus.

Neben dem Licht werden die Außenräume auch ganz spezifisch über die Geräusche definiert, wie dem Käuzchenschrei in Szene 17, dem Vogelgezwitscher im Obstgarten in Szene 13, oder der Pfahlramme im Tal in den Szenen 1 und 23, die bereits in Punkt IV.2.2.2 b) behandelt wurden.

³⁸⁷ Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville* (R: Jochen Schölch)“, Anhang S. 323.

³⁸⁸ Abschrift aus „*Dogville*“ (Metropoltheater München, DVD 2007: 1h18’55’’)

³⁸⁹ Vgl. Abb. 51: „Schneerieseln“. Dieses Arrangement greift interessanterweise die Filmvorlage eins zu eins auf, denn auch im Film *Dogville* rieselt der Schnee in Szene 10 / 21,2 (Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 301) allein vor der Straßenlaterne, die am Missionshaus angebracht ist, zu Boden, während die restliche Bühnenfläche frei bleibt.

Auch der Einsatz der hereinfahrenden Autos, die mit Hilfe der Ausstattungsteile markiert werden, trägt natürlich einen beträchtlichen Teil zur Außenraumgestaltung bei.



Abb. 51: Schneerieseln (Metropoltheater München, DVD 2007: 1h19'00'')

Das Licht auf der Bühne arbeitet mit der Alternation bzw. einer Kontrastierung zwischen der Spielraumgestaltung in der Bühnentiefe während der Spielszenen, und der Herausarbeitung einzelner Figuren in Erzählerfunktion oder beim Liedvortrag, oder zweier Dialogpartner im Bühnenvordergrund während der Umbauphasen.

So hebt sich beispielsweise bereits in der ersten Lichtstimmung zum einführenden Prolog die Erzählfigur dieser Szene aus der lilafarbenen Grundstimmung in einem weißlich-gelben Spot hervor, der ausfadet, als sie sich im Raum bewegt. Im selben Moment werden die sie umstehenden Figuren erhellt, sodass sie besser zu erkennen sind.

Eine der lichtsemantisch aufgeladenen Schlüsselszenen der Filmvorlage, die Szene mit dem blinden McKay, ist auch im Lichtkonzept der Münchner Inszenierung hervorgehoben. In einem Beinahe-Black baut Tom zu seinem Erzähltext vor der Szene einen transparenten schwarzen Gazevorhang auf, hinter dem dann Szene 9 zwischen Grace und McKay in einer kreisförmigen schwachen Ausleuchtung spielt.

Mit dem Aufziehen des Vorhangs, hier ein sehr beiläufiger und schneller Vorgang, fällt helles, warmes Licht in den Raum, und leuchtet ihn ganz aus. Das Dorfmodell im

Hintergrund erscheint dazu vor einem farbigen Hintergrund, der von unten nach oben von rosa nach blau übergeht. Grace beschreibt dabei frontal zum Publikum das vor ihr liegende Panorama bei Sonnenuntergang, und ergänzt so mit dem klassischen Stilmittel der Teichoskopie den Bühnenraum um den virtuellen Raum jenseits des auf der Bühne Zeigbaren:

„Die Sonne ist gerade untergegangen. Die Farben sind jetzt wirklich unbeschreiblich schön. (...) Die Gipfel sind jetzt ganz rot geworden. Die Kiefern da hinten sind genauso dunkel wie die Klippen. Der kleine Wasserfall sieht fast gefroren aus.“³⁹⁰



Abb. 52: McKay (Metropoltheater München, DVD 2007: 0h29'45'')

Auch eine weitere Stelle der Vorlage, die die semantische Bedeutung des Lichtes thematisiert, hat Regisseur Schölch in seine Adaptation übernommen: McKays Festrede zum Vierten Juli in Szene 12 greift die Gleichsetzung von Grace mit einer „Lichtgestalt“ auf: „Ich habe dein Lächeln noch nie gesehen, Grace, aber ich kann es beschreiben: es besteht aus allen Farben des glänzendsten Prismas der Welt.“³⁹¹

Das Lichtkonzept dieser Festszene im Freien, in der ein Anflug von menschlichem Zusammenleben in Harmonie erkennbar wird, unterscheidet sich in der räumlichen

³⁹⁰ Abschrift aus „Dogville“ (Metropoltheater München, DVD 2007: 0h29'48'' – 0h30'33''). Vgl. auch Abb. 52: „McKay“.

³⁹¹ Abschrift aus „Dogville“ (Trier, DVD 2004: 0h40'08'' – 0h40'17'')

Darstellung von den anderen Szenen: die Scheinwerfer bilden ein geflecktes Muster wie von Lichteinfall durch Laubbäume auf dem Boden. Das Dorfmodell liegt vor nächtlich-blauem Hintergrund, und rote Lampions rechts und links im Bühnenhintergrund ergänzen die Lichtstimmung um eine farbliche Komponente zu einem tendenziell naturalistischen Bild.

Der Dialog zwischen Tom und Grace auf der Altweiberbank ist in einer Paranthese aus der Szene herausgenommen, und durch eine Erhellung der Altweiberbank auch in der Lichtstimmung von ihr abgehoben.

Eine weitere Lichtstimmung, die sich in ihrer Charakteristik vom Rest des Szenenlichts abhebt, ist die Fluchtszene 17, in der ein starker grünlich-gelber Lichteinfall von der rechten Seite das Morgenlicht darstellt. Diese Ausnahmebeleuchtung, die mit ihrer Farbenfrische einen neuen Aufbruch verheißt, betont die Exposition der Szene als einzige, die zumindest dem Szeneninhalt nach außerhalb des Dorfes spielt.

Auch hier ergänzt das Dorfmodell vor fahlgrünem Hintergrund den Außenszenencharakter und doppelt wieder einmal die Stimmung der Tageszeit.

Szene 23, die auflösende Schlusszene, vereint schließlich die oben genannten verschiedenen raumbildenden Elemente in sich: nach dem Umbaulicht zur drehenden Bühne sind Grace im linken Bühnenvordergrund, und Tom im rechten Bühnenvordergrund während ihres Dialogs jeweils durch schwache Beleuchtung hervorgehoben.

Bei der Ankunft des Gangsterautos wird die lilafarbene Lichtstimmung vom Anfang wieder aufgegriffen, in der gelbes, mit der Sonne assoziiertes Licht von der rechten Seite die Gesichter und das Autoinnere beleuchtet.

Das Dorfmodell liegt dunkel vor blauem Hintergrund, und nimmt die heraufkommende Nacht vorweg.

Aus dieser allgemeinen Lichtstimmung sticht Graces Entscheidung zur Rache auch räumlich heraus: beim Verlassen des Autos spricht sie den Erzählertext über ihre eigene innere Reflexion in einem schmalen Spot aus kalt-blauem Licht, der den Angaben der Filmvorlage folgt, ohne jedoch die erwähnte szenische Lichtveränderung in deren Sinne umzusetzen.³⁹²

³⁹² In der Filmvorlage ereignet sich der Lichtwechsel sowohl auf szenischer, als auch auf narrativer Ebene: „Grace hielt inne. Und währenddessen zerstoßen die Wolken, und das Mondlicht zeigte sich. Und Dogville machte wieder eine jener kleinen Lichtveränderungen durch. (...) Das Licht drang jetzt in alle Unebenmäßigkeiten und Makel an den Gebäuden und an den Menschen.“ (Abschrift aus „Dogville“, Trier, DVD 2004: 2h34'40'' – 2h35'37'')

Nichtsdestotrotz unterstützt die visuelle Hervorhebung im kalten Lichtspot den gedanklichen Umschwung der Protagonistin³⁹³ auf Textebene auch in der Adaptation.

Die über allem thronende Mondscheibe der Filmvorlage, die vor allem in der Schlusszene zum Einsatz kommt, findet ihre Umsetzung in der Münchner Adaptation in dem das Dorfmodell rahmenden kreisrunden Ausschnitt im Hintergrund.

Schließlich gewinnt in der letzten Lichtstimmung der Inszenierung ein kleiner Ausschnitt an großer Bedeutung: im dunkler werdenden Bühnenlicht erscheint mit einemmal Graces Gesicht, von unten erleuchtet, das aus dem Rückfenster des abfahrenden Autos blickt. Die Beleuchtung vom Innenraum des Autos aus schafft einen kleinen Raum innerhalb des großen Bühnenraums, was zu einer Aufmerksamkeits-Fokussierung beim Zuschauer führt, und dem Blick durch die plötzlich getragene Maske zurück auf das zerstörte Dorf eine große Intensität verleiht, obwohl das Bild nur kurze Zeit bestehen bleibt.

b) *Akustische Raumgestaltung*

Die Interpretation dieser Inszenierung räumt, der filmischen Vorlage folgend, dem musikalischen Prinzip großen Raum ein, wie es auch in der Stuttgarter Inszenierung der Fall ist. Die musikalische Gestaltung der Inszenierung übernimmt das seitlich an der Bühne stehende Harmonium mit seinen charakteristischen Klängen, und lehnt sich im musikalischen Hauptmotiv an eine Variation des Seeräuber-Jenny-Songs aus Brechts *Dreigroschenoper* an.

Ähnlich dem Konzept von Mehmerts Bühneninszenierung *I Hired A Contract Killer*, der Stuttgarter *Dogville*-Inszenierung, oder auch (hier mit einigen Einschränkungen) der beiden Fassbinder-Inszenierungen, basiert auch die Tonkulisse der Inszenierung von Jochen Schölch auf dem Prinzip, dass alle inszenierungsrelevanten Geräusche von den Schauspielern auf der Bühne live erzeugt werden.

Neben illustratorisch-atmosphärischen Geräuschen wie den Arbeitsgeräuschen der Pfahlramme, die von einer Baustelle im Tal ins Dorf heraufklingen, und die in Szene 5

³⁹³ „Auf einmal war es völlig klar. Wenn Grace wie sie gehandelt hätte, könnte sie keine einzige ihrer Taten verteidigen, und sie nicht hart genug verurteilen. Dass sie diesen Gedanken zuließ, hatte eine überwältigende Wirkung auf Grace. Es war so, als ob ihr Leid und ihr Schmerz endlich ihren rechtmäßigen Platz einnahmen. (Abschrift aus „Dogville“, Metropoltheater München, DVD 2007: 1h35'18'' – 1h35'45'')

(*Vorstellung der Dorfbewohner*) vom Ben-Darsteller im Bühnenhintergrund durch Fußstampfen erzeugt werden, unterliegen auch szenisch notwendige Geräusche wie die Schussgeräusche in der Schlussszene den Gesetzen der live erzeugten, unverstärkten Geräusche. Im Gegensatz zur Stuttgarter Inszenierung, die die Liquidation der Dorfbewohner in den Black verlegt, und in der eine Toneinspielung von Schussgeräuschen die Erzählung des Vorgangs übernimmt, lässt die Münchner Inszenierung dieser Szene viel Raum. Das Erzeugen eines stilisierten Schussgeräusches durch ein Fußstampfen verleiht dieser Erzählweise eine ganz eigene Intensität.

Die Münchner Inszenierung wandelt das barocke Musikthema der Vorlage in eine vom Harmonium getragene synkopierte Melodik um, die das Maschinelle der Drehbühne onomatopoetisch unterstreicht. Die Geschichte spult sich auf der Drehbühne wie auf einem Karussell ab. Die düstere Note dieses musikalischen Hauptmotivs unterstreicht gleich von Beginn an die bedrohliche Grundstimmung, die auf das grausame Ende vorausdeutet.³⁹⁴

Grundsätzlich lassen sich die Komponenten der akustischen Raumbildung auch in dieser Inszenierung in atmosphäreschaffende illustrierende und semantische Geräusche, bzw. Musik einteilen.

Die illustrierenden Geräusche der Münchner Inszenierung

Der für Drama wie auch für das Städtchen namensgebende Hund („Dog“) Moses, der auch in der Filmvorlage nur über sein Bellen in Erscheinung tritt,³⁹⁵ wird von Regisseur Schölch im Gegensatz zur Stuttgarter Inszenierung auf die Bühne übernommen, und an den entsprechenden Stellen von den Schauspielern als Geräusch in Szene gesetzt. In Szene 1 wird der bellende Moses als Wachhund von Chuck eingeführt, und in Szene 3 kündigt sein Bellen von den drohenden Verstrickungen. Der Text doppelt das Geräusch:

„Moses bellte. Das war an und für sich nichts Ungewöhnliches, aber die Art, wie er bellte, war neu. (...) Als ob der Hund einer Macht gegenüber stünde – einer Macht, die man ernst nehmen musste“³⁹⁶

³⁹⁴ Dazu und zur Ausarbeitung des Seeräuber-Jenny-Motivs in der Inszenierung mehr unter Punkt IV.2.2.3 c), S. 215-216.

³⁹⁵ Mit Ausnahme der Schlusseinstellung des Films, in der zwischen den ausgelöschten Häusern mit ihren toten Bewohnern allein der Hund als Kreidestriche übrig bleibt, und sich in Überblendungstechnik in einen realen Hund verwandelt, der in die nach oben wegzoomende Kamera bellt. Vgl. Abb. 21: „Moses wird sichtbar“.

³⁹⁶ Abschrift aus „Dogville“ (Metropoltheater München, DVD 2007: 0h05'42'' – 0h05'55'')

Das Einsprengsel in Szene 8, in dem der Hund von Chuck zurechtgewiesen wird, greift nur dessen Präsenz noch einmal auf, während es in Szene 23 zu der entscheidenden Stelle kommt, an der Grace den Hund wie in der Filmvorlage im Gegensatz zu allen Dorfbewohnern in einem sehr beiläufigen aber deutlichen Akt von ihrer Rache ausnimmt, und sein Leben schont. Der Kontrast zwischen dem tierischen und somit moralisch entschuldbaren Verhalten des Hundes und dem nicht weniger animalischen, aber deshalb umso weniger entschuldbaren Verhalten der Dorfbewohner dient dem Rezipienten als Reflexionsanstoß. Denn indem Grace das einzige Lebewesen des Ortes, das ihr von Anfang an feindlich begegnet, wobei es dafür ein erklärbares Motiv hat³⁹⁷, von ihrer Rache verschont, kehrt sie das moralische Fehlverhalten der Bewohner von Dogville nur noch stärker hervor.

Ebenfalls aus der Vorlage übernommen wurde die Pfahlramme im Tal, die die Pfeiler für eine neue Haftanstalt in den Boden treibt. Mit Fußstampfen in den Szenen 5 und 23 umgesetzt, ordnet das Geräusch, das in der Schlussszene auch textlich eingebunden wird, das Geschehen in eine Zeit ein, in der die Kriminalitätsrate rapide ansteigt.³⁹⁸

Die Schüsse, die in Szene 3 Graces Auftritt vorausgehen, und die die Exekutionen in der Schlussszene begleiten, werden ebenfalls lediglich mit Fußstampfen umgesetzt. Dieses legitime Theatermittel schmälert keineswegs die Eindringlichkeit der Racheszene, und fügt sich in das Schema des zeigenden Erzählens, das sowohl der Filmvorlage als auch dieser Bühnenszenierung unter anderem bedingt durch die Präsenz der Erzählinstanz zugrunde liegt.

Die bereits besprochene realistische Geräuschkulisse des Films wird in Schölchs Inszenierung insbesondere an zwei Stellen aufgegriffen, und im Vogelgezwitscher im Obstgarten von Szene 13, sowie im Käuzchenschrei am Morgen der Flucht in Szene 17 umgesetzt.

³⁹⁷ In der Münchner Inszenierung sagt Grace ähnlich wie in der Filmvorlage: „Lasst ihn. Irgend jemand wird kommen und Moses retten. Er ist ein guter Hund. Er ist nur wütend, weil ich ihm einmal seinen Knochen weggenommen habe. (Abschrift aus der „Dogville“, Metropoltheater München, DVD 2007: 1h38'57'' – 1h39'10'')

³⁹⁸ Tom fragt die Gangster bei ihrer Ankunft: „Sie fragen sich sicher, ob das Baugeräusche sind, die Sie da hören. Nun ja: sie stellen Pfeiler für eine neue Haftanstalt auf. Ist die Verbrechensrate wirklich so hochgeschossen, wie man uns berichtet? Was meinen Sie dazu, Gentlemen?“ (Abschrift aus „Dogville“, Metropoltheater München, DVD 2007: 1h30'00'' – 1h30'17'')

Semantisierende Geräusche

Zu den Grenzgängern zwischen den beiden Kategorien gehören das Orgelspiel in Szene 11 b), und die Tanzmusik in Szene 12, die beide Male vom Harmonium übernommen werden, sich also in die musikalische Gestaltung der Inszenierung eingliedern, zugleich aber eine Notwendigkeit innerhalb des Szenengeschehens aufweisen. Marthas erstes richtiges Orgelspiel, nachdem sie aus verklemmter Sparmotivation heraus jahrelang nur imaginär geübt hat, ist ein Ereignis, das tonal umgesetzt werden muss. Dementsprechend gehört es zu den realistisch-illustrierenden Geräuschen. Auf rein semantischer Ebene geschieht später in der Inszenierung eine Wiederaufnahme des Motivs am Ende von Szene 15, in der dramatische Harmoniumklänge Marthas markiertes Orgelspiel im Bühnenvordergrund begleiten, während im Hintergrund die Szenenhandlung (Graces Demütigung durch Vera und Liz) weiter geht. Das Orgelspiel reißt nicht ab, als Martha ihren Platz verlässt, sondern wird in einem musikalischen Bogen bis zum Abgang der Frauen zum Szenenende weitergeführt.

Auch die Tanzmusik gliedert sich in die inszenierungsbegleitenden Harmoniumklänge ein, ist zugleich aber notwendiger Bestandteil des Festes, denn alle Bewohner reihen sich in den Tanz zur Musik ein.

Zu den rein semantischen Geräuschen gehört dagegen beispielsweise der Toncluster, der vom Harmonium gespielt wird, wenn sich eine der Gefahren ankündigt, wie zum Beispiel die Gangster in ihrem Auto in Szene 3, aber auch der Arm des Gesetzes, der in Szene 12 mit dem Polizisten nach Dogville kommt, oder in jedweder bedrohlichen Situation, von denen zwei in der Inszenierung exemplarisch hervorgehoben werden: zum einen begleitet der Toncluster den Auftritt von Vera, Liz und Martha in Szene 15, die Grace mit dem Zerschlagen der durch harte Arbeit erworbenen Porzellanfiguren eine Lektion erteilen wollen, und wodurch die Integration in die Dorfgemeinschaft symbolisch zerstört wird; und zum anderen die Stelle, an der der Fluchtversuch in Bens Lastwagen fehl zu schlagen beginnt, als er zu ihr in Szene 17 unter die Plane kriecht.

c) *Verschränken von Schauplätzen und Spielräumen*

Die offene Bühnensituation der Münchner Inszenierung, in der sich beispielsweise die Darsteller hinten umziehen, während im Bühnenvordergrund die Handlung weitergeht, führt mit der Drehbühne zu einem häufigen Ineinandergleiten der Spielräume. Beispiel hierfür ist u.a. die Vorstellung der Dorfbewohner in Szene 5, in der sie auf der Scheibe am Publikum vorbeidrehen, und so zugleich als Einzelfiguren oder –grüppchen, sowie auch als gesamte Dorfgemeinschaft in Erscheinung treten.

Ein weiteres Phänomen ist die Disposition der Schauplätze: während der Dorfgrundriss in der Filmvorlage als Ganzes mit seinen Bewohnern in ihren jeweiligen Häusern ausgebreitet ist, und Grace sich von einem Haushalt zum anderen bewegt, verschiebt sich das Konzept in beiden untersuchten Bühneninszenierungen in sein Gegenteil: die Handlung konzentriert sich um den (nicht mehr nur inhaltlichen, sondern nun auch räumlichen) Mittelpunkt Grace herum. Daraus ergibt sich, jedenfalls in den untersuchten Inszenierungen, eine Sukzession der um Grace gruppierten Szenen, die sich nicht mehr räumlich überschneiden, wie das noch in der Filmvorlage der Fall ist, sondern allenfalls ineinandergreifen. Das konzentrierte Spiel um die Bühnenmitte entspricht der Ausrichtung auf die Protagonistin, und lässt einen Schauplatz aus dem anderen heraus entstehen, ohne dass es wirklich zu einer Überschneidung derselben kommt.

Dabei werden die jeweiligen Schauplätze über die Ausstattungsteile (einfache Holzbänke und -hocker) an der immer gleichen Stelle eindeutig definiert, so zum Beispiel die alte Mühle, in der Graces Bett steht: die Bänke bilden das Bett jeweils an der gleichen Stelle in der vorderen Bühnenmitte.³⁹⁹ Auch die Altweiberbank neben dem Harmonium,⁴⁰⁰ oder die hintereinander angeordneten Kirchenbänke des Missionshauses, in dem die Versammlungen der Szenen 4, 10, 19 und 21 stattfinden, sowie das Haus von Chuck und Vera, definiert durch die übereinandergestellten Bänke, die so zu den Hochbetten der Kinder werden, erscheinen in immer in gleicher Weise.

Im folgenden Beispiel kommt es zu einem szenischen Einschub, der durch einen Wechsel der Schauplätze stärker fokussiert wird. Szene 43 der übersetzten Drehbuchvorlage,⁴⁰¹ in der Tom auf die letzte Versammlung zurückkehrt, und ihr explizit vorschlägt, Grace an die

³⁹⁹ Vgl. Abb. 51: „Schneerieseln“.

⁴⁰⁰ Vgl. Abb. 49: „Bühnenansicht“.

⁴⁰¹ Vgl. Trier, „Dogville“, o.J., 106-107.

Gangster auszuliefern, die ihm zu Beginn des Dramas ihre Visitenkarte überlassen hatten, fehlt im Film. In der Münchner Inszenierung dagegen kehrt Tom in Szene 20 (*Toms Entschluss*) auf die Versammlung zurück, und zeigt den Dorfbewohnern besagte Karte. Toms Verrat wird durch diese Szene plastischer, und die Rahmung des Dialogs zwischen Tom und Grace durch die Versammlungsszene verleiht diesem mehr Gewicht.

IV.2.2.3 Erzählstruktur

a) Etablieren einer sprachlichen Erzählinstanz / Rollenverteilung

Die auktoriale, körperlose Erzählinstanz der Filmvorlage wird in der Münchner Bühneninszenierung durch eine Verteilung des Erzählertextes auf bühnenpräsente Figuren umgewandelt. Durch eine Verzahnung mit der Rollenverteilung entsteht der Effekt, dass das Prinzip der Erzählinstanz oder der jeweiligen Rolle von wechselnden Darstellern durch das Stück getragen wird. Dieses Zusammenspiel unterstreicht den Veranschaulichungscharakter, der sowohl das Stück als Ganzes, als auch speziell Toms Menschenexperiment prägt. Denn durch die Dezentralisierung der Opfer- wie der Täter/Mitläuferrolle auf verschiedene Darsteller gewinnt gegenüber der Identifikation mit einer bestimmten, über einen einzigen Darsteller definierten, Figur das veranschaulichte Prinzip an Gewicht.

Der aus der Verteilung der Figuren Grace und Tom auf fünf bzw. vier verschiedene Darsteller resultierende Übergang von einem Darsteller auf den anderen vollzieht sich in dieser Inszenierung teilweise über das gemeinsame Sprechen eines Textteiles, teilweise lediglich durch den Auftritt der gleich gewandeten Figur an der darauffolgenden Stelle. Während des im Dunkeln stattfindenden Umbaus von Szene 3 auf 4, während dem Tom vorne mittig den Erzählertext übernimmt, wechselt zum Beispiel die Grace-Darstellerin. Die erste Darstellerin geht zu Szenenende nach hinten ins Dunkel, und zum darauffolgenden Szenenbeginn kommt an derselben Stelle die zweite Grace-Darstellerin nach vorne. Im kurzen Umbau von Szene 4 auf 5 übernimmt dann der nächste Tom-Darsteller die Rolle, indem er in den frei werdenden Ärmel der Jacke schlüpft, die sich der erste Tom-Darsteller während des Erzählertextes auszieht, und indem er den letzten Satz gemeinsam mit dem abgehenden Vorgänger spricht.

So wechseln sich alle Darsteller in der Verkörperung der beiden Protagonisten ab, bis sich am Ende der erste Tom-Darsteller und Grace Nummer fünf, die als eröffnende Erzählinstanz den Expositions-Prolog gesprochen hat, als Paar gegenüberstehen. Das Wechselspiel der Rollenverteilung gewinnt eine zusätzliche Dimension durch den Maskeneinsatz. Wird die undurchdringliche Fassade der Masse in der Stuttgarter Inszenierung über die gruppenspezifische Choreographie der Dorfbewohner in ausgesetzter Opposition zur Protagonistin verbildlicht, so geschieht dies im Metropoltheater über den Einsatz der Masken.

Dieser charakterisiert die einzelnen Dorfbewohner, und macht sie zugleich zu einer gesichtslosen Masse, der sich die maskenlosen Figuren Grace und Tom gegenüber sehen.

Schon bei der Vorstellung der Dorfbewohner in Szene 5 ziehen dieselben in Grüppchen oder alleine am Publikum vorbei, wobei die Masken ihren jeweiligen Charakterzug typisiert zum Ausdruck bringen. Auch in der ersten Versammlungsszene 4 tragen alle Dorfbewohner außer Tom ihre Maske, und begegnen Grace als stumme Gemeinschaft, in die eine Integration unmöglich scheint.

Die Dorfbewohner nehmen ihre Masken ab, wenn sie Grace als Individuum gegenüberstehen, wie zum Beispiel Chuck in Szene 14 oder McKay in Szene 9, oder wenn sie untereinander sind: in Szene 4 der Versammlung I, diskutieren die Dorfbewohner zunächst ohne Masken, setzen diese aber geschlossen auf, sobald Grace den Saal betritt. Der Vorgang der Maskierung ist (an mehreren Stellen) stets begleitet vom Anspielen des musikalischen Hauptmotivs.

In einem feindseligen Zusammenhang dagegen haben sie ihre Masken auch in einer individuellen Begegnung auf. Nur ein Beispiel dafür ist Ben in der Fluchtszene 17, der seine Maske aufsetzt, als er zu Grace auf die Ladefläche des Lastwagens klettert, um sich an ihr zu vergehen. Auch die Dorfbewohner, die sie am Ende der Szene wieder in Empfang nehmen, werden durch die Masken zur gesichtslosen Masse.⁴⁰²

Immer wenn die Begegnung zwischen Grace und einem Dorfbewohner eine Entfremdung provoziert, kommt die Maske zum Einsatz. So auch in der Szene mit dem blinden McKay (Szene 9), den Grace mit dem Öffnen des Panoramavorhangs in seiner verleugneten

⁴⁰² Vgl. Abb. 50: „Bens Lastwagen“.

Blindheit entlarvt.⁴⁰³ In der emotionalen Öffnung von Seiten McKays zu Beginn der Szene zeigt er sein Gesicht. Nach Graces Konfrontation mit der „Wahrheit“ jedoch setzt er augenblicklich seine Maske auf und wird somit zu einem abweisenden, anonymen Gegenüber.

Eine weitere Art des Maskeneinsatzes findet in Szene 12 zum Vierten Juli statt: der Polizist kommt zu unheimlichen Harmoniumklängen nach vorne, dreht sich zur Gruppe am Tisch um, und gleichzeitig seine Maske auf den Hinterkopf zum Publikum. So zum Janusgesichtigen geworden spricht er mit gedoppelter Stimme, die wohl einer der maskentragenden Dorfbewohner am Tisch mitspricht.

Zwischen Graces Verfolgern und ihren Peinigern besteht kein Unterschied in Hinsicht auf die Undurchdringlichkeit ihrer Fassade. Auch die sie verfolgenden Gangster tragen das ganze Gesicht bedeckende Masken, die sie auf eine unpersönliche Ebene rücken, und sie dadurch noch gefährlicher erscheinen lassen. Im Unterschied zu den durchweg stummen Maskengestalten der Dorfbewohner sprechen die Gangster, wie auch der Polizist, allerdings hinter ihren Masken, wodurch die Stimme einem zusätzlichen Verfremdungseffekt unterworfen ist.

In der Schlusszene dienen die Masken schließlich der Vervielfältigung der Personen, da die Dorfbewohner um die Gangster-Darsteller reduziert sind. Die empor gehaltenen Masken werden im Augenblick der Liquidierung am Arm des jeweiligen Darstellers nach unten fallen gelassen, und von den Gangstern in einen Korb gesammelt. Sie werden im linken Bühnenvordergrund vor dem Harmonium unter einem schwarzen Schleier um den toten Tom herum zu einem Tableau geschichtet, während Grace aus dem Rückfenster des nach hinten wegfahrens Autos zurückblickt, mit einem Mal ebenfalls eine Maske tragend.

⁴⁰³ Vgl. Abb. 52: „Mc Kay“.

b) *Übernahme von Regieanweisungen*

Der Erzählertext der Filmvorlage enthält neben Kommentaren zum Innenleben oder der Vorgeschichte einer Figur auch konkrete Handlungshinweise, also implizit quasi die Regieanweisungen. In Bezug auf die theatrale Umsetzung im Metropoltheater kann daher nicht von einer Übernahme der Regieanweisungen im eigentlichen Sinn gesprochen werden. Man kann lediglich untersuchen, inwieweit der Erzählertext in die Bühnenszenierung übernommen, oder wodurch er gegebenenfalls ersetzt wird.

Die besondere Technik dieser Inszenierung besteht darin, dass die Erzählinstanz, ebenso wie die Hauptrollen, auf mehrere Darsteller verteilt ist, die sich in ihrer Sukzession abwechseln. Das geschieht durch die Weitergabe von Kostümteilen an den Nachfolgedarsteller, und / oder das gemeinsame Sprechen von Textteilen, deren Fortführung dann von der ablösenden Erzählerfigur übernommen wird.⁴⁰⁴

An einigen Stellen kommt es durch den Einsatz des Erzählerkommentars zu einer narrativen Doppelung der Aktion, wie sie bereits bei der Münchner Inszenierung von *I Hired A Contract Killer* aufgetreten ist. So greift beispielsweise die Erzählinstanz die Replik einer Figur kurz vorher vorweg, wie in Szene 17 (*Flucht*), in der die Erzählerfigur den Dialog narrativ ersetzt, um dann von Ben mit der Wiederholung des letzten Satzes die Gelegenheit zum Auftritt zu geben:

„Erzähler: Er erklärte sich einverstanden, sie zu fahren. Obwohl er, wie er sich ausdrückte, nicht jemand war, der gern vom Unglück anderer Leute profitierte. / Ben: Ich profitiere nicht gern vom Unglück anderer Leute, Miss Grace“⁴⁰⁵

Der Erzähltext der Münchner Adaptation basiert eins zu eins auf der Übersetzung der Drehbuchvorlage von Maja Zade⁴⁰⁶, und wird unter Anwendung einiger Striche und

⁴⁰⁴ Z.B. übergibt Tom 1 am Ende von Szene 4 seine Jacke an den Nachfolger: während er noch aus dem zweiten Ärmel schlüpft, zieht sich Tom 2 bereits die Jacke über, und gemeinsam sprechen sie den letzten Teil der Erzählerpassage (kursiv hervorgehoben): „Dogville würde dem schönen Flüchtling zwei Wochen geben. Und dann, falls sie Grace wegschickten, *könnten sie sich immer noch im Spiegel ansehen – mit dem Wissen, dass sie ihr Möglichstes getan hatten, vielleicht sogar mehr, als die meisten Menschen getan hätten.*“ (Abschrift aus „Dogville“, Metropoltheater München, DVD 2007: 0h15'08'' – 0h15'23'')

⁴⁰⁵ Abschrift aus „Dogville“ (Metropoltheater München, DVD 2007: 1h06'24'' – 1h06'35'')

⁴⁰⁶ Vgl. Trier, „Dogville“, o.J.

kleiner Ergänzungen in seiner Ausführlichkeit beispielsweise in der Eröffnungsszene wörtlich übernommen.⁴⁰⁷

Im Vergleich zur Filmvorlage legt die Inszenierung zum Beispiel stärker Wert auf die sprachliche Beschreibung der Panoramaansicht, die einen so starken Eindruck auf Grace macht, als sie McKays Vorhang beiseite schiebt. Der Text der Drehbuchvorlage wird im Film nicht zur Gänze umgesetzt. Der konzentriert sich vielmehr auf McKays Reaktion. Die Münchner Inszenierung gibt dagegen Grace mehr Raum, indem sie sie ihren beschreibenden Text sprechen lässt.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ „ERZÄHLERIN: Dies ist die traurige Geschichte der kleinen Stadt Dogville. Dogville lag in den Rocky Mountains und war der letzte Vorposten der Zivilisation vor den Bergen. Dogville befand sich auf einer Art Felsvorsprung, der aus den Überresten des stillgelegten Bergwerks entstanden war. Die Canyon Road endete in der Elm Street, wo sieben Häuser standen, und die Elm Street wiederum endete da, wo die Bergwand steil emporschoss, nahe beim Eingang der alten verlassenen Silbermine. Am anderen Ende der Stadt gab es einen Pfad, der nach unten führte, aber der wurde hauptsächlich dazu benutzt, um in Veras und Chucks Obstgarten zu kommen, und nur selten, um ins Tal zu gelangen.

Das hier sind die Edisons. Tom Senior war Arzt gewesen und bekam jetzt eine bescheidene, aber doch anständige Rente, also war es nicht so schlimm, dass Tom durch die Stadt streifte, ohne wirklich etwas zu tun. Und Tom war mit dieser Situation sehr zufrieden. Er war überzeugt davon, dass er eines Tages Romane schreiben würde, also war es keine schlechte Idee, in seinen jungen Jahren gründliche Recherchen zu betreiben. Wenn ein Fremder ihn nach seinem Beruf fragte, antwortete Tom ohne zu zögern, dass er Bergarbeiter war. Denn obwohl er sich keinen Weg durch das Gestein sprengte, grub Tom sich doch durch etwas weitaus Härteres: durch die menschliche Seele – bis zu ihrem verborgensten Kern, wo sie funkelte.“ (Abschrift aus „Dogville“, Metropoltheater München, DVD 2007: 0h00'40'' - 0h02'09''. Vgl. Trier, „Dogville“, o.J., S. 3-4)

⁴⁰⁸ Die Filmszene:

„McKay: Sie sind nicht auf den Kopf gefallen, Miss Grace. Nicht auf den Kopf gefallen. Sie haben vermutlich gemerkt, dass sich diese Vorhänge nur schwer aufziehen lassen... / Grace: Tut mir leid. / McKay: ... und daraus den Schluss gezogen, es liege daran, dass sie nicht allzu oft benutzt werden. Aber die Aussicht ist schön. Sogar überwältigend. Also. Fragen Sie mich: warum ein Mann, der das Licht liebt, sich diese Vorhänge vors Fenster hängt. Ja. Ich bin blind. Nicht schwachsichtig, auch nicht kurzsichtig – blind. Also, bitte gehen Sie. Und lassen Sie mich alleine blind sein. In der Schweiz, da nennen Sie es das Alpenglühen. Das ist das Licht, das von den höchsten Gipfeln zurückgeworfen wird, wenn die Sonne hinter den Bergen untergeht. Und jetzt ist es fort.“ (Abschrift aus „Dogville“, Trier, DVD 2004: 0h46'40'' – 0h48'32'').

Die Textvariante des Metropoltheaters:

„McKay: Sie sind nicht dumm, Miss Grace. / Grace: Es tut mir so schrecklich Leid, Mr. McKay. Ich habe überhaupt kein Recht, mich in Ihr Leben einzumischen. Ich weiß nicht, was mit mir los ist. / McKay: Ja, Miss Grace, ich bin blind. Und? Sind Sie jetzt zufrieden? Jetzt gehen Sie bitte, und lassen mich alleine blind sein. Den Vorhang können Sie ruhig auflassen, das macht jetzt eh keinen Unterschied mehr. / Grace: Die Sonne ist gerade untergegangen. Die Farben sind jetzt wirklich unbeschreiblich schön. / McKay: In der Schweiz nennen sie es das Alpenglühen. Es ist das letzte Licht, das sich auf den höchsten Gipfeln spiegelt, wenn die Sonne hinter den Bergen untergeht. / Grace: Dieses Licht ist immer noch da, und ich verspreche Ihnen, dass es genauso schön ist wie in Ihrer Erinnerung. Die Gipfel sind jetzt ganz rot geworden. Die Kiefern da hinten sind genauso dunkel wie die Klippen. Der kleine Wasserfall sieht fast gefroren aus. Das alles - das alles gehört Ihnen. Sie haben es als Erster gesehen.“ (Abschrift aus „Dogville“, Metropoltheater München, DVD 2007: 0h29'00'' – 0h30'39'').

Dieses Vorgehen erweckt den Eindruck einer gesprochenen Regieanweisung, ist aber nichts anderes als die Umsetzung des im Drehbuch angelegten Textes, der durch Streichung in seiner Verteilung auf die beteiligten Figuren anders gewichtet wird.

Die Intensität der zweiminütigen Filmszene, die mit weniger Dialog auskommt, entsteht über die Kameraführung. Die Theaterszene mit ihrer Dauer von gut eineinhalb Minuten beinhaltet dagegen mehr sprachliche Deskription.

Im Verlauf der Inszenierung folgt der Erzählertext sowohl inhaltlich als auch formal der dramatischen Struktur der Filmvorlage. Lediglich in der Schlussszene weicht die Inszenierung davon ab: im entscheidenden Moment der Entscheidungsfindung, die der Film allein über die Erzählstimme vermittelt, übernimmt Grace die Reflexion in ihren Figurentext.⁴⁰⁹

c) Strukturierung des Handlungsverlaufs auf akustischer Ebene

Als zugrunde liegendes musikalisches Motiv der Filmvorlage diene das Lied der Seeräuber-Jenny von Kurt Weill aus Brechts Dreigroschenoper⁴¹⁰, allerdings reduziert Lars von Trier die diesbezügliche Referenz auf einen einzigen Moment, in dem Grace beim Bettenmachen unbewusst ein indirektes Zitat aus dem Song entfährt: „Hier wird keiner mehr schlafen.“⁴¹¹ In der Münchner Inszenierung sind die Rollen von Olivia und June, deren Bett in der entsprechenden Szene gemacht wird, allerdings gestrichen, und dementsprechend fällt auch diese kleine Referenz weg.

Aber die starke Präsenz der Filmmusik wird auch in München aufgegriffen, und in Bezug auf die zugrunde liegende Thematik weiter ausgebaut: die Verteilung der Seeräuber-Jenny-

⁴⁰⁹ „Grace: [Grace brauchte Zeit zum Nachdenken.] Wenn sie mit ihm fuhr, würde sie sich gezwungenermaßen mit einer Gruppe von Schlägern und Verbrechern einlassen – obwohl sie zugeben musste, dass der Unterschied zwischen den Leuten zuhause und denen in Dogville sich als kleiner als erwartet herausgestellt hatte. Sie schaute fast liebevoll in die verängstigten Gesichter, [die sie] vor ein paar Stunden mit Angst erfüllt hatten. Aber wie konnte Grace sie für etwas hassen, das im Grunde nur Schwäche war? Auf einmal war es völlig klar. Wenn Grace wie sie gehandelt hätte, könnte sie keine einzelne ihrer Taten verteidigen und sie nicht hart genug verurteilen. Dass sie diesen Gedanken zuließ, hatte eine überwältigende Wirkung auf Grace. Es war so, als ob ihr Leid und ihr Schmerz endlich ihren rechtmäßigen Platz einnahmen. Ein Mord war ein Mord und Verrat war Verrat. Woher nahm Dogville das Recht, die Milde zu fordern, die sie ihr selbst nie zugestanden hatten?“ (DVD „Dogville – Schölch“, 1:34:38 – 1:36:00)

⁴¹⁰ Lars von Trier verrät unter anderem auf seinem DVD-Statement zum Film: „Dann lauschte ich der „Piraten-Jenny“, dem Lied von Bertolt Brecht und Kurt Weill aus die Dreigroschenoper. Das ist ein sehr eindringliches Motiv. Und das Rachethema sprach mich an.“ (Aus: „Gedanken – Ideen – Inspiration“, S. 2. In: Trier, DVD 2004)

⁴¹¹ Abschrift von „Dogville“ (Trier, DVD 2004: 2h21’38’’)

Strophen auf den Inszenierungsverlauf bereitet die überraschende Wende der Filmvorlage durch das Aufgreifen des Brecht-Songs mit seiner Racheankündigung vor.

Den vier Strophen des Songs entsprechend ist die Liederinlage auf vier Stellen der Inszenierung verteilt. Die erste ist vor Szene 8 (*Babysitting*), an der die Grace-Darstellerin der Szene vor dem im Bühnenhintergrund stattfindenden Umbau singt. Beim Refrain fällt eine zweite Darstellerin ein, die daraufhin die Rolle der Grace übernimmt.

Während der Vergewaltigung auf Bens Lastwagen in Szene 17 (*Flucht*) singt eine nach vorne gewandte Frauenstimme unter den nach hinten blickenden Figuren am linken hinteren Bühnenrand. In einer verstärkten Version geschieht dies auch während der Kettenvergewaltigung in Szene 18: zwei Darstellerinnen singen am vorderen linken Bühnenrand, und werden im Lauf des Liedes von zwei weiteren Darstellerinnen unterstützt.

Die steigende Klimax in der musikalischen Gestaltung setzt sich in der Schlusszene fort. Nach Toms Exekution singt Grace, unterstützt von den anderen vier Frauenstimmen die letzte Strophe des Liedes, in der die Auslöschung der Stadt thematisiert wird.⁴¹²

Das derart ausführlich behandelte musikalische Motiv der Seeräuber-Jenny erleichtert das Verständnis der dramaturgischen Schwachstelle des Films, der in Graces plötzlichem Umschwung von der Dulderin zugunsten moralischer Prinzipien zur Rächerin aus Selbstverteidigung liegt. Indem sie die hohen moralischen Ansprüche nicht mehr nur gegen sich selbst anwendet und die Taten aller anderen mit deren moralischer Unzulänglichkeit entschuldigt, sondern dieselben moralischen Ansprüche auch gegen die Dorfbewohner erhebt, wird sie zu der skrupellosen Rächerin, die in dem Song von der Weill'schen Seeräuber-Jenny angelegt ist.

In der Filmvorlage geschieht dies in der Enthüllungsszene 11/23⁴¹³ relativ überraschend, und in einer im Verhältnis zur erzählerischen Ausbreitung der vorangegangenen Geschehnisse zu kurzen Spanne.

Die Stuttgarter Inszenierung, die den Handlungsverlauf bereits erzählerisch gestraft hat, bricht in dieser Szene zusätzlich mit der Theaterkonvention der Rollenverkörperung, indem sie die Darsteller Grace und Vater aus ihren Rollen treten lässt. Dadurch erfolgt

⁴¹² Vgl. die entsprechenden Stellen in Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville* (R: Jochen Schölch)“, Anhang S. 323.

⁴¹³ Vgl. Szenenprotokoll „Lars von Trier, *Dogville*“, Anhang S. 301.

Graces Entscheidung, sobald sie ins Spiel zurücktritt, noch abrupter und noch weniger nachvollziehbar.

Als strukturierendes Element schaffen die musikalischen Einschübe zwischen den Szenen zusammen mit den Erzählerpassagen den für die teilweise offenen, teilweise im Beinahe-Black stattfindenden Umbauten nötigen zeitlichen Rahmen, und trennen die einzelnen Szenen mit klaren Zäsuren.

Die zu beinahe jeder Szene gehörigen Umbauten werden stets musikalisch unterlegt, wobei sie nicht immer mit einem Dialog oder einer Erzählerpassage zusammenfallen.

d) Strukturierung des Handlungsverlaufs über das Licht

Die deutliche Abgrenzung der einzelnen Spielszenen findet auch über den regelmäßigen Einsatz von Beinahe-Blacks (bzw. verdunkelten Szenen) statt, in denen die Umbauten im Bühnenhintergrund kaschiert werden, während im Bühnenvordergrund in der Regel eine Erzählerfigur oder ein Dialogpaar zu sehen sind.

Klar voneinander unterscheidbare Lichtwechsel gehen mit den musikalischen Zäsuren einher, und grenzen die einzelnen Spielszenen in ihrer Sukzession zusätzlich voneinander ab.

Dabei sticht vor allem die Gestaltung der Tageszeiten und somit des Verlaufs der Zeit ins Auge. So zeichnen sich zum Beispiel die Nachtstimmung vom Anfang, die vom Ende, die Morgenstimmung der Fluchtszene, und die Tagesstimmung in Chucks Obstgarten deutlich voneinander ab, und greifen in ihrer Detailtreue das Konzept der Drehbuchvorlage auf, die im Gegensatz zur Filmvorlage erheblich stärker auf den Verlauf der Jahres- und Tageszeiten eingeht.⁴¹⁴

Der Lichteinsatz in der Münchner Inszenierung bildet keine Parallele zu dieser konzeptionellen Vorlage, aber sie formt eine zeitliche Strukturierung der Erzählung, die neben der Abgrenzung von Außen- und Innenräumen vor allem das Verstreichen der Zeit auf Lichtebene unterstreicht.

⁴¹⁴ Das Vergehen der Jahreszeiten wird im Drehbuch beispielsweise angegeben wie folgt: „24. Szene – NACHT. JAHRESZEIT: KLEINE ÄPFEL“ (Trier, o.J., 70); „27. Szene – TAG. JAHRESZEIT: GROSSE ÄPFEL“ (Trier, o.J., 78); „31. Szene – NACHT. JAHRESZEIT: GRÜNE BLÄTTER, KEINE ÄPFEL“ (Trier, o.J., 84); 40. Szene – NACHT. JAHRESZEIT: GELBE BLÄTTER“ (Trier, o.J., 98); „46. Szene – TAG. JAHRESZEIT: KAHLE ÄSTE“ (Trier, o.J., 112).

Zusammenfassung

Schölchs *Dogville*-Inszenierung besinnt sich ganz auf die Theatralität der Bühne, d.h. in diesem Falle das darstellerische Spiel, das die Rollenwechsel der Schauspieler nicht kaschiert, sondern teilweise offen legt. Die Geschichte, die ja in der Filmvorlage bereits explizit als eine solche angelegt ist (die Eingangsworte sind: „Dies ist die traurige Geschichte des kleinen Städtchens Dogville“), wird in der Adaptation auf der Bühne von einer im Inszenierungsverlauf wechselnden Erzählerfigur vorgetragen. Das Spiel wird sogar punktuell in Freeze-artig unterbrochen, um der jeweiligen Erzählerfigur Raum für die Ausführungen zu geben.

Live-Musik vom Harmonium begleitet in onomatopoetischer Synkopierung die Bewegung der Drehbühne im hölzernen Bühnenboden. Die Schauplatzgestaltung erfolgt ganz aus dem darstellerischen Spiel heraus, indem die relevanten Geräusche von den Darstellern selbst erzeugt, die minimalistischen Ausstattungsgegenstände je nach Schauplatz arrangiert, oder der Schauplatz auch durch pantomimische Darstellung der Schauspieler erst geschaffen wird.

Das Spiel mit den Masken ermöglicht eine Vervielfältigung der Personen wie in der Schlusszene, eine Verfremdung von Personen wie die im janusköpfigen Polizisten, sowie eine zusätzliche Ebene der zwischenmenschlichen Distanz im Spiel selber.

Die Einbeziehung filmischer Erzähltechniken zeigt sich am Einsatz von Freeze oder Zeitlupe, sowie dem beredten Lichteinsatz, der die Zuschaueraufmerksamkeit nahaufnahmengleich fokussiert, oder in Außenszenen den anklingenden Realismus der Vorlage andeutungsweise nachzeichnet.

Auch diese Adaptation wird beinahe lückenlos von Musik geramht, wobei der theatrale Kontext den Rückgriff der Vorlage auf das Brechtsche Thema der Seeräuber-Jenny aus der Dreigroschenoper viel direkter ausspielt, als die Filmvorlage selber.

In der vergleichenden Analyse fällt auf, wie häufig das Schauspiel in der Adaptation von Filmen auf der Theaterbühne auf die Musik als gestalterisches und inhaltlich unterstützendes Stilmittel zurückgreift, und auch, wie stark sich die Bühne dann doch auf ihre ganz eigenen gestalterischen Möglichkeiten und Qualitäten verlässt.

IV.3 Fassbinder – *Die Ehe der Maria Braun*

IV.3.1 *Die Ehe der Maria Braun* (R: Thomas Ostermeier)

IV.3.1.1 Spielvoraussetzungen und Mediendiskurs

a) Das Einheitsbühnenbild und seine Spielmöglichkeiten

Das frontal zum Publikum ausgerichtete Einheitsbühnenbild der Münchner Inszenierung, die 2006 Premiere hatte, wird an drei Seiten von weißen, von der Decke bis zum Boden reichenden gefalteten Vorhängen begrenzt, die hinter rechteckigen Aussparungen in der Wand mit abgerundeten Ecken (hinten eine große, rechts und linke jeweils zwei kleinere) verlaufen, und durch die beiläufige Auftritte und Abgänge stattfinden.⁴¹⁵



Abb. 53: Bühnenansicht (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h18'43'')

Die auf die mediale Natur der Filmvorlage referierende, naheliegende Assoziation dieser Wandflächen mit einer Kinoleinwand wird durch Diaprojektionen gleich zu Beginn der Inszenierung auf den hinteren Vorhang verstärkt. Die Projektionen zeigen eine Aufnahmenabfolge von Adolf Hitler beim Bad in der Menge, dann die grüßende Bevölkerung und aufmarschierende BDM-Mädchen, und werden von den Darstellern

⁴¹⁵ Vgl. Abb. 53: „Bühnenansicht“.

inmitten der auf den im Bühnenraum der Münchner Kammerspiele verteilten insgesamt 23 Sessel im Stile der 50er-60er Jahre, die um fünf dreieckige Nierentischchen gruppiert sind, aufmerksam verfolgt. Die typische Situation des heimischen Diavortrags - der kleine nach hinten gerichtete Projektor / Beamer steht vorne mittig an der Rampe - ist von Klangclustern unterlegt, die den aus der Vergangenheit nachwirkenden, noch nicht gebannten Albtraum des Dritten Reichs, illustrieren.

Der einzige Umbau, in dem neue Gegenstände auf die Bühne getragen werden, und die Variation mit Sesseln und Tischchen unterbrochen wird, findet gegen Ende der Inszenierung während Marias Umzug in ihre neue Villa statt. In Szene 44 integriert sich das Hereintragen neuer Ausstattungsteile in den Umzug aus dem inhaltlichen Kontext: Bühnenarbeiter werden zu Möbelpackern, die aus dem Bereich der Nebenbühne durch die aufgezogenen Seitenvorhänge das Bühnenbild um eine Insel von Ausstattungsgegenständen bereichern, die den neuen Wirtschafts-Wohlstand in deutschen Wohnzimmern repräsentiert: ein Fernseher krönt das Ensemble aus Kühlschrank und Wohnzimmermöbel mit Stereoanlage, das Ganze verziert mit einer ausgefallenen Blumenvase und dem obligatorischen Nippeshund auf dem Fernseher.

Vorne rechts an der Rampe stehen zwei Mikrofone, die vielfach eingesetzt werden: zum Beispiel in der prologartigen Eröffnungsszene zum Verlesen zweier langer Briefpassagen von Eva Braun an Hitler, die ob ihrer Länge einen eigenen thematischen Exkurs eröffnen⁴¹⁶, des weiteren für den Vortrag der Regieanweisungen, für diverse Liedeinlagen oder zur Illustration der Szene durch Geräusche.

⁴¹⁶ Weil dieser Exkurs so einen einschneidenden Bruch zur eigentlichen Geschichte der Maria Braun darstellt, und so plakativ an den Anfang gestellt wird, füge ich hier die entsprechende Abschrift in ganzer Länge ein. Außerdem etabliert diese Passage gleich zu Beginn das Mikrophon als wichtige Vortrags-Komponente der Inszenierung. Die Briefe werden von zwei Darstellern abwechselnd vorgelesen:

Darsteller 1 (Hermann – Betti) - „Liebster, heißersehnter Mann. Herzensbester. Wölflein. Mein lieber süßer Führer Adolf Hitler. Liebling, darf ich bald zu dir kommen? Oder zweifelst du an meiner Liebe? Kannst ruhig schlafen, ... [eigene Anm.: nicht verständlich]. Heute hatte ich starke Sehnsucht nach dir, und es ist manchmal nicht sehr leicht, in der Entsagung zu leben. Adolfflein, gelt, du holst mich bald zu dir? Besser gesagt: schreibst mir. Du, leicht hab ich es eben nicht. Wenig freie Zeit, von halb sieben bis acht ist lange, dann zu dritt in einem Zimmer. Mit dir allein wär' mir tausendmal lieber. Sei mir ein guter Schatz, und ein noch besserer Freund. Bitte schreib mir doch einmal. Ich küsse dich auch auf deine vier Buchstaben und tue „Front frei“, damit du fühlst, wie lieb ich dich hab. Mehr Patriotismus kannst du nicht verlangen. Die Herrschaft hier ist ganz nett, doch bin ich ungern allein im Bett. Hab ein bisschen Mitleid und tröste mich ein wenig, Liebling. Hole mich bald, ich muss Dich einmal sprechen. Bitte -“ (Abschrift aus „Die Ehe der Maria Braun“, Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h04'00'' – 0h05'48'')

Darsteller 2 (Mutter – Senkenberg) - „An den Führer. An den Führer aller Deutschen. Führer, Lieber. Das Folgende ist was mein Herz erfüllt: vom Sterben - Müssen. Es gibt ein Müssen in unserm Leben, das groß und drohend vor uns steht. Es ist so mächtig, dass unser Streben vor ihm in Sekunden zu nichts zergeht. Wir lieben das Leben, und müssen scheiden. Und müssen es tauschen mit dunkelster Nacht. Wir lieben die

In einzelnen Szenen kommt eine Videokamera zum Einsatz, deren Bilder ebenso wie die eben erwähnten Einspielungen auf den Hintergrundvorhang projiziert werden, und den realen Spielraum um eine erzählerische Dimension auf Bildebene erweitern.⁴¹⁷

Das Spiel auf der Bühne konzentriert sich im Allgemeinen auf die Raummitte. Zur Schauplatzgestaltung werden die bereits zu Spielbeginn auf der Bühne verteilten Ausstattungsgegenstände wie Tische und Sessel herangezogen, wie zum Beispiel die das Zugabteil bildenden Sessel in Szene 21, in der Maria den Textilfabrikanten Oswald kennenlernt.⁴¹⁸



Abb. 54: Maria reist erster Klasse (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h38'40'')

Freude und müssen doch leiden, und müssen verlieren durch Schicksals Macht. Wir müssen Raum für die andern geben. Wir müssen verlieren, damit sie gewinnen. Dies Müssen ist Sterben. Das Lassen vom Leben. Der Tod ist hart. Er kennt kein Entrinnen. Leben ist Kämpfen, ist furchtbarstes Ringen.“ (Abschrift von 3SAT-Aufzeichnung, 0h05'51'' – 0h06'50'')

Darsteller 1 - „Du weißt ja nicht, wie Sehnsucht brennt, wenn man schon lange alleine ist. Nicht nur auf Gegenliebe hofft, sondern in ständiger Bereitschaft steht und wartet. Wölflein, Hauptsache ist, du schreibst mir endlich auch einmal ein paar liebe Worte. Ich muss bald schließen. Die Mädchen gehen schon zu Bett. Wölflein, ich arbeite ja gerne, nur ist es eben ein bisschen viel. Gönn mir ein wenig Erholung. Vergiss mich nicht und lass mir dein Herz leuchten in seiner ganzen Frische. Dir mein Guter eine angenehme Nacht. Gott mit dir. Heil, Adolflein.“ (Abschrift von 3SAT-Aufzeichnung, 0h06'52'' – 0h07'30'')

⁴¹⁷ Vgl. Ausführungen in Kapitel IV.3.1.3 c), S. 240 ff.

⁴¹⁸ Vgl. Abb. 54: „Maria reist erster Klasse“.

Die Szenenübergänge greifen häufig unmittelbar ineinander, mit dem Effekt, dass die Schauplätze und die mit ihnen verbundenen Spielräume nicht sofort voneinander unterschieden werden können, und in einen zu fließen scheinen. Dabei genügen kleine Modifikationen in der Figurenanordnung oder der Kostümmzusammenstellung zur Definition des Schauplatzes, wie das Beispiel der Szenenfolge 7-8-9 zeigt:

Szene 8 (*Vorstellungsgespräch in der Bar*) entsteht unmittelbar aus der vorhergehenden Szene (*Vorbereitungen*), indem die zur Kleidanprobe auf einem Stuhl stehende Maria ihrer Mutter zum Ende des Dialogs den Mantel über den Kopf hängt. Die Mutter wird damit zu einem unbeweglichen Möbelstück, an das sich Maria anlehnt, und der Barbesitzer knüpft mit seinem Bewerbungsgespräch textlich unmittelbar an die Szene an. Maria umkreisend verlässt er die Spielszene, indem er sich auf einen Sessel am rechten Bühnenrand setzt, und Szene 9 (*Arztpraxis I*) kann wiederum unmittelbar anschließen, indem der Mutter-Darsteller unter dem Mantel zum Arzt wird und die nächste Patientin hereinbittet. Die Verwandlung ist mit dem Abnehmen der Mutter-Perücke und Marias Anrede „Herr Dr. Schwarz“ abgeschlossen, wobei die Rolle des Arztes im Kostüm der Mutter gespielt wird, lediglich ergänzt durch den Arztkittel, der durch den wie eine Kittelschürze getragenen Mantel markiert wird. Maria bleibt während dieser Szenenfolge auf dem Stuhl stehen. Der jeweilige Szenenzusammenhang ergibt sich allein aus den entsprechenden Dialogen und Spielpartnern (Mutter-Barbesitzer-Arzt).

Für die Spielortverteilung im Bühnenraum ergeben sich dennoch Regelmäßigkeiten: Die Szenen in Oswalds Büro sind zum Beispiel zumeist in derselben Sitzgruppe links vorne verortet, wobei der Konferenzraum im Verlauf von Szene 25 (*Verhandlung mit dem Amerikaner*) durch die Bewegung des Amerikaners in der Bühnendiagonale nach rechts hinten hin ausgeweitet wird (Maria steht als vermittelnde Instanz zwischen den beiden Parteien auf der Diagonallinie). In der gleichen Weise dehnt Maria den Spielraum der darauffolgenden Szene 26 (*Toast auf das erfolgreiche Geschäft*) zwischen Oswald, Senkenberg und ihr auf die vordere rechte Bühnenhälfte aus. Dabei bleibt der räumliche Fokus des Schauplatzes jedoch immer auf der durch die Sitzgruppe markierten linken vorderen Bühnenhälfte.

b) *Umsetzen filmischer Techniken auf der Bühne*

Die auffälligsten Stilmittel in Fassbinders Film sind eine Kameraführung aus räumlicher Distanz, und die Etablierung einer sehr präsenten, detail- und bedeutungsreichen Tonkulisse. Das Zusammenspiel dieser beiden Stilmittel schafft auf optischer Ebene den Effekt einer distanzierten Betrachtung des Geschehens und seiner Figuren, indem das Dargestellte häufig in den Bildhintergrund gerückt wird; auf akustischer Ebene gehen die Dialoge bisweilen in der szenischen Tonkulisse beinahe unter, was ein Einfühlen in die handelnden Personen verhindern soll.⁴¹⁹

Die Kameraführung ist durch unkonventionelle Bewegung im Raum gekennzeichnet. Sie geht mit den Figuren mit, umkreist sie, und fällt als auktoriale Kamera in ihrer Bewegung zuweilen mit dem Blick der jeweiligen Figur zusammen.

In Szene 3 (*Bahnhof I*)⁴²⁰ beispielsweise, in der Maria unter den Heimkehrern auf dem Bahnsteig ihren vermissten Hermann sucht, bewirkt das Zusammenspiel dieser Techniken den Effekt eines Eintauchens in die Szene: die Kamera schwenkt um die Gesichter herum, und stürzt sich gleichsam zusammen mit Maria in die Menge, indem sie aus ihrer Sicht und Augenhöhe filmt. Dadurch entsteht eine große Nähe zum verwirrenden Durcheinander auf dem Bahnsteig aus der Perspektive der suchenden Figur.

Das langsame Erzähltempo der Szenen kommt mit wenigen Schnitten aus, zum Ausgleich schwenkt die Kamera viel innerhalb der Szene. Dieses Prinzip der wenigen Schnitte innerhalb der Szene und des Mitschwenkens mit den Figuren der Spielszene, typisch für das „Autorenkino der 70er Jahre“ kommt mit seinen durchgehenden Spielszenen einer Bühnenadaptation sehr entgegen.

Die Sequenz in Szene 12 der Filmvorlage (*Willis Rückkehr*)⁴²¹, in der Maria vom Heimkehrer Willi vom angeblichen Tod ihres Mannes erfährt, spielt zum Beispiel in einer einzigen Einstellung: Maria steht am Küchenwaschbecken, als sie die Mitteilung erhält. Ihre Mutter, Betti und Willi stehen dabei im Bildvordergrund. Daraufhin läuft Maria durch ein fast türgroßes Loch in der Wand ins Freie und aus dem Bild. Die Mutter folgt ihr, Betti geht in einem Kameranachschwenk zum Fenster und öffnet es. Durch das Fenster sieht man

⁴¹⁹ Vg. Töteberg, 2002, 120: „Irritierende Kamerabewegungen, die Erwartungen aufbauen und dann enttäuschen, und vor allem die sich störend in den Vordergrund schiebenden Hintergrundgeräusche verhindern eine gefühlsselige Identifikation mit der Heldin.“

⁴²⁰ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*“, Anhang S. 312.

⁴²¹ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*“, Anhang S. 312.

über Bettis Schulter Maria und die Mutter im Freien. Mit dem Dialogende schließt Willi das Fenster wie einen Deckel über der Szene, und küsst Betti im Bildvordergrund.

Die Kamera spielt in der Filmvorlage, wie auch in dieser Szene gut zu beobachten, sehr viel mit den verwinkelten räumlichen Gegebenheiten des Szenenbildes, das immer wieder Durchblicke durch Barrieren unterschiedlicher Art ermöglicht. Das können die Gitter eines Treppenhauses oder eines Fahrstuhls sein, die sich im Bildvordergrund vor die eigentliche Szenerie schieben, oder Fenster/Türen/Löcher in der Mauer, die den Blick in ein anderes Zimmer, einen anderen Raum, in dem die eigentliche Spielszene von statten geht, freigeben.

Ein Beispiel hierfür ist Szene 4 (*Opa Berger*)⁴²² der Filmvorlage, in der Marias Mutter Opa Berger alte Hemden ihres verstorbenen Mannes gibt: die Kamera blickt dabei durch ein Loch in der Küche ins angrenzende Zimmer. In diesem Ausschnitt wird die Mutter jeweils sichtbar, als sie zweimal nach nebenan geht, und dabei kurzzeitig aus dem Bild verschwindet.

Der Blick aus dem Fenster ist eine sehr häufig gewählte Einstellung, die im folgenden Beispiel besonders anschaulich in Erscheinung tritt: In Szene 14 (*Picknick mit der Familie*)⁴²³ schaut Opa Berger aus dem Küchenfenster von Marias Mutter auf die Picknickgruppe vor dem Haus. Er geht durch das Loch in der Wand ins Freie und aus dem Bild, und die Kamera erfasst ihn draußen wieder mit einem Zoom aus dem Fenster heraus. Die Kamera schwenkt über die Gruppe, und so wird daraus ohne Schnitt eine Außenszene. Am Szenenende kommt am linken Bildrand wieder ein Stück Fensterrahmen ins Blickfeld der Kamera, der den Außenszenen-Eindruck bricht, aber nicht aufhebt.

In ihrem großräumigen Einheitsbühnenbild öffnet sich die Münchner Adaptation dem Zuschauerblick in einem weiten Winkel, ohne dass die räumlichen Verschachtelungen der Filmvorlage in ihm eine unmittelbare Entsprechung fänden.

Das Fenstermotiv der Filmvorlage wird von den großen, mit Vorhängen verdeckten Fenstern an den Seiten und an der Bühnenrückseite zumindest von bühnenbildnerischer Seite her aufgegriffen. Eine Verschränkung der Schauplätze findet im Spiel der Darsteller allerdings durchaus statt, die in den übergangslosen Szenenanschlüssen verschiedene

⁴²² Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*“, Anhang S. 312.

⁴²³ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*“, Anhang S. 312.

Szenen im selben Szenenraum spielen, oder aus ihrem Schauplatz heraus punktuell Kontakt zu Spielfiguren anderer Schauplätze aufnehmen.⁴²⁴

Die Eröffnungsszene der Inszenierung rekurriert auf die langsame Erzählweise der Filmvorlage, interessanterweise mit einem Zitat aus dem klassischen Stilmittelrepertoire des Films: in Zeitlupentempo bereiten sich die Darsteller für den Vortrag am Mikrofon vor, nehmen Veränderungen am Kostüm vor (ziehen sich den Pullover aus, bzw. setzen sich die Perücke auf) und begeben sich an die Bühnenrampe, wie gebannt im Angesicht des dominierenden historischen Kontextes, der im Hintergrund projiziert wird.



Abb. 55: Maria beim Arzt (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h19'07'')

Die ausgeprägt unemotionale Erzählweise der Filmvorlage bricht Fassbinder punktuell durch ein dramatisches Zusammenspiel von Licht und Kamera, das sich an Ausdrucksweisen des expressionistischen Films anlehnt. Während Marias Arztbesuch in Szene 9 (*Arztpraxis*)⁴²⁵ der Filmvorlage zieht sich der wahrscheinlich morphiumabhängige Arzt im Nebenraum der Praxis eine Spritze auf. An der Wand erscheint dazu ein expressionistisches Schattenspiel.

⁴²⁴ Vgl. Ausführungen zu Punkt IV.3.1.3 f), S. 247 f.

⁴²⁵ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*“, Anhang S. 312.

Das Schattenspiel als Stilmittel wird auch in der Münchner Inszenierung in Szene 9 (*Arztpraxis I*)⁴²⁶ aufgegriffen: während der Szene auf der Bühne findet hinter dem linken seitlichen Vorhang ein Boxkampf zwischen zwei Schatten statt. Diese Allusion auf die Filmvorlage ist nicht unmittelbar aus dem Szenenkontext zu entnehmen, kann und muss aber im Vergleich mit der Filmszene als solche erkannt werden.⁴²⁷

Ergänzend zu den den Filmexpressionismus zitierenden visuellen Effekten greift die Tonebene der Filmvorlage punktuell zu expressionistisch-dramatischen tuschartigen Musikeinsätzen, die wie in die Erzählung hineinmontiert wirken. Dem Schattenspiel in der *Arztpraxis* aus obigem Beispiel geht ein dramatisch inszenierter Schwächeanfall des Arztes voraus, während dessen er sich, von melodramatischer Musik in Edgar-Wallace-Manier untermalt, an den Türrahmen stützt.

Dieses Beispiel reiht sich in eine an mehreren Stellen des Films eingesetzte Gruppe von Einsprengsel, in denen die Emotionen der Figuren in dramatischen äußerlichen Gesten ausgedrückt, und von ebenso pathetisch-dramatischer Musik untermalt werden. Der explizite Zitatcharakter dieser manierierten akustischen Einlagen manifestiert sich neben ihrer markanten Natur vor allem durch ihre Position im Handlungsverlauf der Filmvorlage. Es handelt sich nicht, wie anzunehmen wäre, um die Wendepunkte in der dramatischen Handlung, sondern vielmehr um Nebenschauplätze: der Blick von Marias Sekretärin, die das Telefonat zu Hermanns Entlassung in Szene 40 (*Hermann soll entlassen werden*)⁴²⁸ belauscht ist zum Beispiel derart untermalt, und auch die darauffolgende Szene 42 (*Oswald versucht Maria zu erreichen*)⁴²⁹, in der Oswald vergebens bei Marias Mutter anruft, ist mit dieser dramatischen Musik unterlegt.

In der Münchner Inszenierung werden diese unheilsschwangeren akustischen Ankündigungen mit einer Ausnahme auf sehr dezente Art umgesetzt. An anderen Stellen der dramatischen Handlung eingesetzt erscheinen sie als nicht viel mehr als zarte Anspielungen an die Vorlage. So zum Beispiel am Ende von Marias zweitem Arztbesuch (Szene 15): auf ihren Ausspruch „Der Vater ist schwarz, und der Junge wird Hermann heißen“ ertönt eine Art wehmütige „Schicksalsmusik“, die das Clustermotiv des Anfangs aufgreift.

⁴²⁶ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Thomas Ostermeier)“, Anhang S. 325.

⁴²⁷ Vgl. Abb. 55: „Maria beim Arzt“.

⁴²⁸ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*“, Anhang S. 312.

⁴²⁹ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*“, Anhang S. 312.

Die Ausnahme bildet das Ende von Szene 39, der Geburtstagsfeier von Marias Mutter. Das Lied „Ich bin immer verliebt“ von Rocco Granata geht über in einen Strudel aus elektronisch verzerrten Klängen und Geräuschen, die die immer rascher aufeinanderfolgenden Projektionsbilder von Fotografien des Wirtschaftswunders in der deutschen Nachkriegszeit mit all ihren neuen Produkten (vom Frauenmieder über Puddingkreationen hin zur Übertragung der Mondlandung) im Hintergrund begleiten. Diese Kakophonie zerstört das fragile Gebilde der aufgesetzten bürgerlichen Zufriedenheit.

Der berühmte Filmschluss, der mit den Worten des begeisterten Reporters zur Fußballweltmeisterschaft 1954 endet, ist ein charakteristisches Element für den ganzen Film, dessen Szenen durchgehend mit einer Tonkulisse aus zeitgenössischen Dokumenten unterlegt sind. So laufen zum Beispiel in der Küche von Marias Mutter stets die Vermisstenmeldungen im Radio, wie in den Szenen 2 (*Maria kommt vom Schwarzmarkt*), 4 (*Opa Berger*) und 7 (*Mutter kürzt das Kleid*). In Szene 22 (*Maria will von zu Hause ausziehen*) hört man erst die Übertragung der Adenauerrede zur Nachkriegsrüstung, die dann am Ende der Szene vom Wunschkonzert abgelöst wird.

Die Regie der Münchner Bühnenadaptation übernimmt teilweise das Prinzip der Montage von akustischen Zeitdokumenten, wobei sie sowohl mit Originaldokumenten arbeitet,⁴³⁰ als auch live gesprochene Einfügungen vornimmt, die so tun als ob. Andere akustische Stilmittel, die den historischen Kontext herstellen, werden von den Darstellern ins Mikrofon gesprochen, wie zum Beispiel das Wunschkonzert am Ende von Szene 23, das der Oswald-Darsteller ansagt, um gleich danach selbst das Lied „Eine Reise ins Glück“ von Teddy Reno aus dem gleichnamigen Film von 1958⁴³¹ anzustimmen.

Zusätzlich ergänzt werden diese akustischen historisierenden Stilmittel um Projektionen auf den Hintergrundvorhang, wie beispielsweise die Bilder des Dritten Reichs in der vorgeschalteten Diaschau vor der ersten Spielszene.

Die Funktion der Tonkulisse ist jedoch immer eine andere als die der Vorlage, insofern sie in der Inszenierung niemals die Oberhand über das Spiel gewinnt. Auch die eingespielte Vermisstenmeldung im Radio in Szene 2 unterliegt zwar der gesamten Szene, bleibt aber

⁴³⁰ So werden zum Beispiel Einspielungen der Fußballreportage in der Schlusszene, oder die Adenauerrede in Szene 23 (*Mutters Kartoffelsalat*) eingesetzt.

⁴³¹ Siehe „<http://www.youtube.com/watch?v=m-f0ndUgGLg>“. 19.10.2009, 23:30. (Als instrumentale Version bekannt von Max Greger)

als Klangkulisse im Hintergrund. Darüber sprechen der Mutter- und der Bill-Darsteller die Regieanweisungen der Szene,⁴³² sowie die Figuren ihren Dialog.

Die Detailaufnahmen der filmischen Vorlage, die ein nonverbales Erzählen, zum Beispiel auf Requisitenbasis, ermöglichen, werden in der Münchner Inszenierung durch die gesprochene Regieanweisung umgesetzt. So illustriert beispielsweise die Erzählinstanz in Szene 2 Marias Schwarzmarkt-Ausbeute mit dem Vorlesen der Regieanweisung aus dem Drehbuch. In der Filmvorlage packt sie alles nonverbal auf den Tisch. In der Inszenierung dagegen wird die Aktion vorgelesen, ohne dass sie von der Darstellerin, die den Dialog Gesicht an Gesicht mit ihrem Spielpartner spricht, ausgeführt wird: „Sie holt aus dem Rucksack: das Holz, ein Glas Kunsthonig, 5 Kartoffeln, ein kleines Stück Speck, einen Rasierapparat mit Pinsel.“⁴³³ Auf diese Weise kommt die Inszenierung ohne unnötige Requisiten aus, die in ihrer Wirkung zumal zu klein für die große Bühne wären.

c) *Theaterbühne und Medieneinsatz*

Im Vergleich zu den Inszenierungen *Dogville* und *Contract Killer* findet sich in der Münchner *Maria Braun*-Inszenierung nun erstmals unter den behandelten Adaptationen ein signifikanter Einsatz vor allem visueller Medien.⁴³⁴ Während die anderen Adaptationen die Filmvorlage auf technischer Ebene nicht explizit aufgreifen, zitiert Ostermeier in München gleich zu Beginn der Inszenierung den bildlich-historischen Rahmen der Filmvorlage, und verbindet damit den Dokumentarcharakter der montierten Bilddokumente in der Filmvorlage mit den zeitgenössischen visuellen Tendenzen auf der Theaterbühne.

Die Filmvorlage rahmt ihre Geschichte mit visuellen Zeitdokumenten, die das Geschehen in ihren historischen Kontext einfügen, wie Töteberg beispielsweise zusammenfasst:

„Am Anfang des Films sieht man ein Hitlerbild, wie es in allen deutschen Ämtern hing; im Bombenhagel zerbricht es in tausend Stücke. Am Ende gibt es ebenfalls eine Explosion, wieder liegt ein Haus in Trümmern, und die Bilder der Bundeskanzler von

⁴³² Vgl. Szene 2, Szenendiagramm „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Thomas Ostermeier)“, Anhang S. 325.

⁴³³ Abschrift aus „Die Ehe der Maria Braun“ (Aufzeichnung 3sat, 208: 0h10'23'' – 0h10'32'')

⁴³⁴ Auf Tonebene wird neben den bereits theaterklassischen Einspielungen lediglich das Standmikrofon an der Rampe als Stimmverstärker eingesetzt, wie zum Beispiel in den Szenen 0/1 (*Prolog/Standesamt*), 12 (*Willis Heimkehr*), 23 (*Mutters Kartoffelsalat*), 34 (*Maria und Betti II*) und 38 (*Geburtstag der Mutter I*).

Konrad Adenauer bis Helmut Schmidt – das Bild von Willy Brandt, dessen Amtszeit Fassbinder als Unterbrechung der unheilvollen Kontinuität empfand, fehlt – werden im Negativ gezeigt.“⁴³⁵

Die Münchner Adaptation zitiert diesen bildnerischen Rahmen im vorangestellten Prolog in den diavortragsähnlichen⁴³⁶ Projektionen auf den Hintergrundvorhang. Die Gewichtung verlagert sich hierbei vom politischen Ausblick der Vorlage auf den historischen Rückblick der Adaptation, die mit einer Aneinanderreihung von politischen Bildern aus dem Dritten Reich den historischen Ausblick für das heutige Publikum vertiefen.⁴³⁷

An den hauptsächlich weiblichen Darstellungen⁴³⁸, und vor allem der exemplarischen Abbildung junger Mädchen der unmittelbaren Vorkriegszeit, also Marias Jugendzeit, kann darüber hinaus eine Verbindung zur Vorgeschichte der Protagonistin abgelesen werden.



Abb. 56: Mädchen mit Zöpfen (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h1'11'')

⁴³⁵ Töteberg, 2002, 120.

⁴³⁶ Der Charakter entsteht durch die Abfolge der unbewegten Bilder wie in einem Diavortrag, und ihre Projektion auf einer begrenzten Fläche, die von den für eine Diaprojektion typischen abgerundeten Ecken gekennzeichnet ist.

⁴³⁷ In Abfolge sind auf dem Hintergrundvorhang zu sehen: ein kleines Mädchen mit blonden Zöpfen – marschierende BDM-Mädchen – ein Gruppenbild von vier BDM-Mädchen Frauen – die grüßende Menge – Hitler mit Mutter und Kleinkind – Hitler mit Krankenschwestern – lachende Mädchengesichter in der grüßenden Menge – Hitler beim Bad in der Menge – marschierende BDM-Mädchen.

⁴³⁸ Vgl. Abb. 56: „Mädchen mit Zöpfen“.

Neben ihrer kontextualisierenden Funktion haben die weiteren bewegten Projektionen der Bühnenadaptation, im Gegensatz zu den anfänglichen statischen Bildern, rein bühnenbildnerischen Charakter. Mit ihrer illustrativen Funktion erweitern sie den bühnenbildnerischen Rahmen, und verwandeln beispielsweise den Innen- in einen Außenraum, wie die Projektion einer farbigen blühenden Gebirgswiese, die den Hintergrund zu Szene 11 (*Spaziergang Bill und Maria*) bildet.⁴³⁹



Abb. 57: Spaziergang Bill und Maria (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h24'38'')

In Szene 22 erscheint beispielsweise auf dem Hintergrundvorhang der Blick aus dem Rückfenster eines fahrenden Autos auf die Fahrbahn, während Maria im Auto mit Oswald und Senkenberg ihren Arbeitsvertrag aushandelt. Die Darsteller markieren die Autofahrt mit Blick zum Publikum auf Sesseln in der Bühnenmitte. Auf die Darsteller werden vorbeiziehende Wohnblocks oder Fabrikanlagen projiziert. Zum Dialogende wechselt diese Projektion auf den Hintergrundvorhang, während die Bühne im Dunkel versinkt.

Dieser statische Einsatz von Projektion stellt in seiner illustrierenden Funktion im Grunde eine Modernisierung der Theatermalerei dar, und begründet keine grundsätzlich neue Darstellungsweise auf dem Theater. Eine kleine Variante dazu ist die Projektion, die nicht nur ein bewegtes Bild zeigt, sondern sich auch selbst im Raum bewegt.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Vgl. Abb. 57: „Spaziergang Bill und Maria“.

⁴⁴⁰ In diese Richtung geht der Einsatz illustrierender Projektionen auf Gegenstände oder die Körper der Darsteller. Vgl. Ausführungen in Punkt IV.3.1.3 e), S. 245 ff.

Durch das Zusammenspiel von Hintergrundprojektion und Projektion auf einzelne Körperteile der Darsteller ergibt sich bisweilen auch eine Kommentierung des Schauplatzes. So zum Beispiel in Szene 10 (*Bar I*): vorne tanzen zu exotischer Musik drei amerikanische Soldaten mit aus Pappe gebastelten „Negermasken“⁴⁴¹ im Halbkreis um eine lasziv tanzende Frau, die sich bis auf die Unterwäsche entblößt. Der Faktor, dass alle Nebenrollen, auch die weiblichen, vom männlichen Ensemble um Maria verkörpert werden, verleiht nicht nur dieser Szene einen hohen Grad an Absurdität. Diese Abstraktion steht im Einklang mit der deiktischen Erzählweise des Als-Ob.

Durch die ergänzende Hintergrundprojektion wird das Dargestellte dennoch halbironisch in einen verruchten Kontext gestellt: auf der Rückwand ist ein blumenpflückendes „deutsches Mädel“ mit langen Zöpfen zu sehen - das kitschige Zitat steht im historischen Zusammenhang für die Reinheit, die im Vordergrund durch den unanständigen Balztanz gebrochen wird. Umso mehr, als dieselbe Projektion einen aus der schummrigen Umgebung herausstechenden Lichtfleck auf der weißen Unterwäsche der „Tänzerin“ unter dem Rock bildet.

Eine erweiternde Variante zu den eingespielten Projektionen stellen die ebenfalls auf den Hintergrundvorhang projizierten Übertragungen der Livecam-Bilder dar, die zu unterschiedlichen Effekten führen.⁴⁴²

IV.3.1.2 Erzählstruktur

a) Etablieren einer sprachlichen Erzählinstanz

In der Münchner Adaptation von *Die Ehe der Maria Braun* entsteht eine eigene sprachliche Erzählebene durch den Vortrag von Textvorlagen an den Mikrofonen an der Rampe. Dazu werden – neben den im Prolog vorgetragenen Briefen von Eva Braun an Adolf Hitler – Teile der Regieanweisungen aus der Drehbuchvorlage zur Definition des jeweiligen Schauplatzes im Einheitsbühnenbild herangezogen.

⁴⁴¹ Diese provokante, auf den Zeitkontext der Nachkriegszeit Bezug nehmende Formulierung wurde in Hinsicht auf die übertriebene Gestaltung der schwarzen Gesichtsmasken aus Pappe gewählt, die bewusst das entsprechende Klischee aufgreifen.

⁴⁴² Vgl. hierzu die Ausführungen in Punkt IV.3.1.3.c), S. 240 ff.

Der erzählerische Grundtenor der Inszenierung ist von Anfang an geprägt von einem Als-ob-Darstellen, gleichsam einem Nacherzählen der Geschichte von Maria Braun, ohne dass sich das darstellerische Spiel als Grundlage für eine emotionale Identifikation mit den dargestellten Figuren anbietet.

Dieses distanzierte Zeigen der Vorgänge lehnt sich einerseits an die Filmvorlage mit dem gänzlich unemotionalen Spiel vor allem der Protagonistin an, andererseits ist gerade dieses Ausdruck eines besonders theatralen Stilmittels, das den Vorgang des Behauptens von Situationen in seinen Fokus rückt.

Dazu gehören auch bewusst langsam ausgeführte Kostümwechsel auf der Bühne, während derer die Darsteller um die Hauptfigur Maria Braun herum auch durch kleine Veränderungen wie dem Aufsetzen einer Perücke oder dem Anziehen einer Jacke in eine Rolle hineingehen.

Als integrativer Bestandteil dieser deiktischen Spielhaltung führt die Gruppe der Darsteller als kleine Einheit auch auf sprachlicher Ebene durch die Geschichte der Filmvorlage, in der keine Erzählinstanz in physischer Präsenz oder auf rein akustischer Basis angelegt ist, wie es zum Beispiel in der Filmvorlage von *Dogville* der Fall ist.

Allerdings entsteht keine einheitliche, durch die Inszenierung führende Erzählinstanz, wie zum Beispiel in der Frankfurter *Contract Killer* - Inszenierung. Die Manifestation einer sprachlichen Erzählinstanz beschränkt sich auf die Anfangsszenen der Inszenierung, wie die Szenen 1 (*Standesamt*), 2 (*Maria kommt vom Schwarzmarkt*), 3 (*Bahnhof I*) und 5 (*Maria und Betti I*), in denen jeweils unterschiedliche Darsteller die einleitende Schauplatzbestimmung durch Verlesen der Vorlagen-Regieanweisungen vortragen.

b) *Übernahme von Regieanweisungen*

Die Münchner Inszenierung stellt den ersten Szenen das Stilmittel der gesprochenen Regieanweisung voran. Die Szenen 1,2,3 und 5 beginnen jeweils mit einer auf den Angaben der Drehbuchvorlage beruhenden Wortkulisse, die in ihrer vorangestellten Position den Schauplatz etablieren.

In Szene 1, mit ihrem Einstieg in das Geschehen in medias res, spricht der bereits als Mutter kostümierte Darsteller die Regieanweisungen aus der Drehbuchvorlage zur Szene auf dem Standesamt:

„Ein Standesbeamter in den letzten Kriegstagen, mit Hitlerbild und Hakenkreuzfahne. Ein Standesbeamter. (...) Sirenengeheul. Der Standesbeamte schaut nervös zur Decke, beschließt dann doch, die Trauung zu Ende zu bringen. Maria und Hermann stehen auf. Erste Flugzeuggeräusche.“⁴⁴³

In der anschließenden Dialogszene untermalt derselbe Schauspieler die von draußen hereintönende Kriegsszenerie und den stärker werdenden Bombenhagel mit Explosionsgeräuschen ins Mikrofon.⁴⁴⁴ Visuell wird dieses Rahmengeschehen verstärkt, indem der spätere Bill-Darsteller in der traditionellen hochzeitlichen Reiswauf-Geste Staub in die Luft wirft, der sich durch den Kontext in von der Decke fallenden Putz wandelt.⁴⁴⁵

Eine Variation zur illustrierenden Funktion stellt die Regieanweisung z. B. in Szene 2 dar, die auf zwei Sprecher aufgeteilt wird. Der Text wird an der mit * gekennzeichneten Stelle übergeben, der angefangene Satz vom zweiten Sprecher noch einmal von Anfang vorgetragen:

„Auf dem Küchenbord in der Wohnung von Marias Mutter steht ein ziviles Foto von Hermann. Das Feuer im Herd brennt, über dem Herd sind Tabakblätter zum Trocknen aufgehängt. Die Mutter* nascht Brot, das sie mit Öl beträufelt. Sie hört Maria kommen und schlingt schnell den letzten Bissen herunter.“⁴⁴⁶

Der erste Teil wird vom Mutter-Darsteller aus dem Regiebuch abgelesen, wie bereits in der vorhergehenden Szene auf dem Standesamt geschehen. An der Stelle, an der der Mutter-Darsteller in die Spielszene einsteigen muss, übernimmt der spätere Bill-Darsteller den Text, die letzten beiden Wörter wiederholend.

In Szene 3 setzt sich das Stilmittel der illustrierenden Regieanweisung mit dem Vortrag durch zwei sich abwechselnde Figuren fort: der spätere Bill-Darsteller steigt in dieser Szene an der entsprechenden Textstelle als Rotkreuzschwester ins Spiel ein, mit der Maria am Bahnhof ins Gespräch kommt, und übergibt das Regiebuch gleichzeitig an den späteren Oswald-Darsteller.

⁴⁴³ Abschrift aus „Die Ehe der Maria Braun“ (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h09'24'' – 0h09'55'')

⁴⁴⁴ Vgl. Punkt IV.3.1.3.e), S. 245 ff.

⁴⁴⁵ Vgl. Ausführungen Punkt IV.3.1.3 d), S. 243 ff.

⁴⁴⁶ Abschrift aus „Die Ehe der Maria Braun“ (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0:10:56 – 0:11:22) / Märtelheimer, 1997, 3.

In der letzten Szene mit vorangestellter Regieanweisung, Szene 5 (*Maria und Betti I*), wird der Bill-Darsteller die Funktion der Erzählinstanz wieder übernehmen.⁴⁴⁷

Nach diesen einleitenden Szenen kommt die gesprochene Regieanweisung im weiteren Verlauf der Inszenierung nicht mehr zum Einsatz. Dieses Stilmittel wird abgelöst von reinen Spielszenen, die den Zeigecharakter in der Figuren- und Schauplatzgestaltung (Darsteller wechseln die Rolle auf der Bühne beispielsweise durch An- oder Ablegen von Kostümteilen; Schauplätze wandeln sich allein durch den inhaltlichen Kontext, in den sie die Figuren und die Dialoge setzen, und nicht durch einen Umbau) beibehalten. In der Erzählstruktur findet somit ein Dreischritt der Erzählmechanismen von außen nach innen statt: von der recht abstrakten, rein bildlichen Einleitung im vorangeschalteten Prolog mit seinen historischen Projektionen vollzieht sich der Übergang zur gesprochenen Szeneneinleitung, die dem theateruntypischen Stilmittel der Erzählsprache einen hohen Stellenwert einräumt, und schließlich zur reinen Spielszene, der Essenz des Theaterkonzepts.

c) *Stilisierte Bewegung als retardierendes Moment*

Das Fortschreiten der dramatischen Handlung lässt Raum für retardierende musikalisch-choreographische Momente wie die Tanzeinlage in Szene 10 (*Bar I*). Sie verbindet auf nonverbaler Ebene die Schauplatzcharakterisierung mit einer Kommentierung des Geschehens.

Die Barszene eröffnet mit einem bizarren Tanz: die Tänzer tragen aus Papiertellern gebastelte schwarze Masken und evozieren mit ihren anzüglichen Box-Bewegungen, die zuvor schon als Schattenriss hinter dem linken Seitenvorhang erscheinen, unweigerlich eine „Wilden“-Assoziation.

Zu Swing-Musik klingt die Szene mit dem Tanz von Bill und Maria aus, währenddessen das andere Paar einen bizarren Tanz aufs Parkett legt, der die groteske Darstellung der Dame durch den Mutter-Darsteller in weißer Miederunterwäsche noch verstärkt: der Soldat hebt seinen Spielpartner in verschiedenen Hebefiguren durch die Gegend, während dieser im Takt der Musik die Arme in Zeitlupe und Ballerinenart dazu bewegt.

⁴⁴⁷ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Thomas Ostermeier)“, Anhang S. 325.

Ähnlich wie die Dame in der Barszene Nummer 10 bewegt sich der ebenfalls vom Mutter-Darsteller gespielte Arzt am Ende von Szene 15 (*Arztpraxis II*). Marias Hausarzt nimmt die typische Chirurgenhaltung bei Desinfektion und Ankleidung vor einer OP ein, bei der die Hände mit gespreizten Fingern nach oben gehalten werden. Die wandelt er in eine ballettypische Körperhaltung, in der er am Ende des Dialogs mit Maria rückwärts nach hinten wegtänzelt, und anschließend mit vor der Brust gekreuzten Händen nach links abgeht.

IV.3.1.3 Raumbildung in der Adaptation

a) Raumgestaltung durch Licht

Lichtquellen hinter den fensterartigen Aussparungen, die die drei Bühnenwände begrenzen, beleuchten die von der Decke bis zum Boden reichenden Vorhänge darin von oben und vom Boden aus. Bunt und weiß strahlende Leuchtstoffröhren an den Säulen, die sich aus den Wandteilen zwischen den fensterartigen Aussparungen in den Wänden ergeben, bilden eine zusätzliche Lichtqualität, die zum Beispiel in Szene 10 (*Bar I*) zum Einsatz kommt. Dort sind die seitlichen Vorhänge aufgezo- gen, und weiße und gelbe Leuchtstoffröhren begrenzen die hintere Bühnenhälfte.

Die Röhren dienen vor allem der näheren Bestimmung eines Schauplatzes in seiner Verortung im Bühnenraum, und seiner Abgrenzung gegen den Rest der Bühne. In Szene 43 erleuchten beispielsweise die beiden Röhren in der hinteren rechten Bühnenecke Marias nächtliches Büro mit ihrem gelblichen Licht, und modellieren so diesen Schauplatz aus dem Dunkel der restlichen Bühne heraus. So ergibt sich ein eigener kleiner Spielraum im großen Einheitsspielraum.

Auch in der Szenenfolge 46 – 48 im Restaurant *Bastei* definieren weiße Leuchtstoffröhren den bespielten Bühnenraum: an den mittleren Säulen und an der Decke entlang, sowie seitlich nach vorne umschreiben sie die vordere Bühnenhälfte, deren hinterer imaginärer Rand von Marias neuem Möbelensemble begrenzt wird.

Diese Technik definiert also die Grenzen der Spielräume von kleinstem Ausmaß bis hin zur ganzen Bühne, und ist ein wichtiges Element zur Blicklenkung des Zuschauers, wie vor allem folgendes Beispiel veranschaulicht:

Nach einem Black erstrahlen in der Schlusszene alle Röhren in gleißendem Licht. Der dadurch erzeugte Tunneleffekt lenkt den Blick auf den eintretenden Hermann, der zu den Worten der Fussballreportage mit einem Koffer in Marias Villa kommt.⁴⁴⁸ Die Leuchtstoffröhren wechseln im Laufe der Szene von weiß zu bunt.



Abb. 58: Schlusszene (Aufzeichnung 3sat, 2008: 1h33'10'')

Von der Decke absenkbare Leuchter bilden ein zusätzliches in die Lichttechnik integriertes Bühnenbildnerisches Element zur Definition einzelner Schauplätze und ihrer Spielräume. Sie begleiten Marias sozialen Aufstieg, indem sie die entsprechenden aufeinanderfolgenden Lebensabschnitte widerspiegeln:

Ein kleiner Kronleuchter hinten links begleitet mit seinem trüben Licht die ersten Szenen *Prolog* und den Anfang des *Standesamts*; vorne rechts hängt ein bürgerlicher fünfarmiger Leuchter mit den typischen 50er/60er-Jahre-Tüllen über Marias langem Weg aus Mutters Küche in Oswalds Büro in den Szenen 2 – 25. Er ist durchgehend heruntergelassen, aber nicht in allen Szenen eingeschaltet, wie zum Beispiel in den Gefängniszenen. Ein repräsentabler Kronleuchter mit aufgefächerten Messingarmen mit Glühbirnen am Ende vorne links illustriert Oswalds Büro und den mit ihm verbundenen gehobenen Lebensstandard. Auch er leuchtet nicht in jeder Szene, ist aber bis Szene 38 heruntergelassen. Rechts hinten strahlt der hellste Leuchter - aus fünf Leuchtröhren, die zusammen einen nach oben geweiteten Zylinder bilden - zu den Szenen der Bastei-

⁴⁴⁸ Vgl. Abb. 58: „Schlusszene“.

Sequenz im edlen Restaurantambiente. Seitlich links schließlich zierte eine bürgerliche lampenförmige Lampe mit gedämpftem Licht Marias Haus in der Schlusszene.

Im Allgemeinen alterniert das Lichtkonzept zwischen der Ausleuchtung der ganzen Bühne und dem punktuellen Herausarbeiten kleinerer Spielräume.

So finden sich häufig kleine umrissene Spielflächen aus Licht, wie beispielsweise in Szene 11 (*Spaziergang Bill und Maria*), in der nur der Mittelteil der Bühne beleuchtet ist, nach den Seiten ein wenig ausfransend. Rechts vorne in der Sesselgruppe sitzen im nicht beleuchteten Teil der Bühne schon die Schauspieler der darauffolgenden Szene bereit, die mit Vogelzwitschern die akustische Kulisse der laufenden Szene produzieren.

Auch das Zugabteil in Szene 20-21, in dem Maria auf Oswald trifft, wird von einem kreisrunden, leicht ausgefranseten Lichtkegel in der vorderen Bühnenmitte begrenzt, in dessen Zentrum ein Ensemble aus Sesseln das Zugabteil darstellt.⁴⁴⁹

Die zusammen mit der Anfangsszene, in der das Standesamt unter dem Bombenhagel einstürzt, wohl schwierigste Szene des Films, die Gasexplosion am Schluss, fordert eine räumlich Lösung für die Bühne. Ostermeiers Adaptation findet diese mit Hilfe des Lichts. In einem totalen Black spendet nur der hintere Wohnzimmerleuchter ein diffuses Licht. Bei seinem Abgang berührt Hermann die Kristallanhänger der Lampe und bringt sie in Bewegung. Aus dem OFF fragt er sodann Maria nach Feuer. Maria hat, bühnenzentral im Sessel sitzend, den schwarzen Tüllunterrock vor und über ihren Kopf drapiert, und entzündet auf Hermanns Frage ein Feuerzeug. In Erinnerung an die Filmvorlage, in der der von Maria unbeabsichtigt offen gelassene Gashahn des Ofens zur Explosion führt, kann Hermanns Lampen-Geste in der Adaptation als bewusstes Öffnen des Gashahns gedeutet werden.

Als dramatisch erzählendes Element kommt nun wieder die Projektion zum Einsatz. Auf Marias Unterrock erscheint eine Feuer-Projektion, die sich erst auf den ganzen Rock ausbreitet, und dann auf den hinteren Deckenrand der Bühne überspringt. Das Feuer verzehrt also nach Maria selbst auch das Haus. Der Leuchter geht aus, nur die vom Feuergeräusch begleitete Projektion der Flammen bleibt bestehen. Black. Inszenierungsende.

⁴⁴⁹ Vgl. Abb. 54: „Maria reist erster Klasse“.

b) *Musikalische Raumgestaltung*

Die Tonkulisse der Filmvorlage ist geprägt von historischen Zitaten, Anspielungen und Kontextualisierungen, wie Töteberg in seiner Fassbinder-Biographie zusammenfassend darstellt:

„Der Händler auf dem Schwarzmarkt pfeift den 1. Satz aus Beethovens 5. Symphonie, damals als Erkennungszeichen der BBC für ihre deutschen Sendungen jedem vertraut. Die Welt des Kinos und des Schlagers, der verlogenen Gefühle und des Kitsches ist stets präsent. Der Soundtrack enthält die Signatur der Zeit: Es beginnt mit «La Paloma», und Opa Berger summt noch das Horst-Wessel-Lied. Betti imitiert Zarah Leander: «Nur nicht aus Liebe weinen». In der Ami-Bar wird Glenn Miller gespielt: «Moonlight Serenade», ein paar Takte aus «In the Mood». Später kommen aus der Musiktruhe die Lieder der Fuffziger-Jahre: Rudi Schuricke singt «Capri-Fischer».“⁴⁵⁰

Die Regie der Münchner Adaptation nimmt die Komplexität dieses Soundtracks auf, und gestaltet dazu ein Bühnenäquivalent mit vielen musikalischen und allgemein akustischen Einspielungen, sowie Zitaten aus dem historischen Kontext: die Vermisstenmeldungen im Radio in Szene 2 gehören dazu, wie auch die Übertragung der historischen Adenauerrede zum Wiederaufbau, und das fiktive Wunschkonzert zu Mutters Geburtstag in Szene 23.

Auch die Übertragung der Fußball-Weltmeisterschaft in der Schlusszene der Filmvorlage wird in der Münchner Adaptation übernommen, und noch in Szene 48 (*Bastei II*) mit einer Programmankündigung im Radio vorweggenommen. Im darauffolgenden Black findet sodann ein implizierter Zeitsprung statt, denn die Ankündigung des nicht ganz 24 Stunden entfernten Spiels erfolgt um 23 Uhr abends.⁴⁵¹ Hermanns Auftritt in Marias Villa zu Beginn der nächsten Szene wird begleitet von selbigem Spielbericht.

Geräusche werden in der Münchner Inszenierung häufig zur unmittelbaren Schauplatzbestimmung eingesetzt. Eingespielte Zuggeräusche versetzen das Geschehen in Szene 3 auf den Bahnhof, noch bevor der Darsteller am Mikrofon durch das Verlesen der entsprechenden Regieanweisungen den Schauplatz eindeutig definiert. Der Mutter-Darsteller versprüht mit einer transportablen Nebelmaschine im charakteristischen

⁴⁵⁰ Töteberg, 2002, 119.

⁴⁵¹ Der Nachrichtensprecher kündigt das Finalspiel im Radio an: „Nun zum Sport. Keine 24 Stunden mehr zum Anpfiff des Fußballweltmeisterendspiels im Berner Wankdorfstadion, in dem Deutschland gegen die Mannschaft der Ungarn anzutreten hat. Nach wie vor ist Ungarn der uneingeschränkte Favorit des Finales. Hiermit sind die Nachrichten des Bayrischen Rundfunks beendet. Es ist 23 Uhr.“ Vgl. Szene 47, Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Thomas Ostermeier)“, Anhang S. 326.

Rhythmus einer Dampflok weißen Rauch auf den Boden um Maria herum, was neben dem visuellen Effekt auch ein zugtypisches Geräusch erzeugt und zur akustischen Charakterisierung des Schauplatzes beiträgt.⁴⁵² Der Schauplatz etabliert sich in diesem Fall also im Zusammenspiel mehrerer akustischer Ebenen: zur klassischen atmosphäreschaffenden Einspielung gesellt sich die Spezifizierung durch die gesprochene Regieanweisung, woraufhin der besondere Spielcharakter der Inszenierung im raumbildnerischen Einsatz der Darsteller zum Tragen kommt.



Abb. 59: Bahnhof 1 (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h10'53'')

Häufig werden die Geräusche auch von den Darstellern auf der Bühne erzeugt.⁴⁵³ Diese Tendenz in der zeitgenössischen Theaterregie fand in den meisten der untersuchten Adaptationen Anwendung, wie im Münchner, und in Maßen auch im Frankfurter *Contract Killer*, in der Stuttgarter *Dogville* - Inszenierung, und auch in der Münchner *Dogville*-Adaptation.

Die Intervention der Darsteller in der Münchner Adaptation von *Maria Braun* hat illustrativen Charakter, stellt aber vor allem die erzählerische Ebene der Inszenierung heraus, die in ihrem deiktischen Charakter immer das Als-Ob hervorhebt. Die Darsteller sind Akteure einer Nacherzählung, und bedienen sich dabei spielerischer Mittel.

So kommt beispielsweise das Vogelgezwitscher in Szene 11 von den seitlich im Dunkeln sitzenden Darstellern, die an der Szene nicht beteiligt sind. Auf diese Art kreieren sie für

⁴⁵² Vgl. Abb. 59: „Bahnhof 1“.

⁴⁵³ Vgl. Ausführungen in Punkt IV.3.1.3 d), S. 243 ff.

den Spaziergang von Bill und Maria den Außenraum auf einer zusätzlichen akustischen Ebene, der durch die Projektion der blühenden Gebirgslandschaft im Hintergrund auf visueller Ebene bereits etabliert ist. Das Vogelgezwitscher löst den Szenen- und damit Schauplatzwechsel aus, der akustische Teil ist dabei also der Impulsgeber. Erst danach erscheint zusammen mit dem Lichtwechsel die Projektion auf dem Hintergrundvorhang. Allerdings ist das akustische Element der Projektion in seiner Wirkung untergeordnet, was für die akustischen raumgestalterischen Stilmittel der Inszenierung in Relation zu ihrem jeweiligen visuellen Pendant allgemein gilt.

Ergänzt werden diese selbst erzeugten Geräusche von den vielen Underscoring-Einspielungen in verschiedenen Szenen, die die Szenerie ganz unterschwellig illustrieren, und die häufige Verwendung von Underscoring in der Filmvorlage aufgreifen.

Dazu gehören unter anderem die häuslichen Szenen bei Marias Mutter, während derer immer leise Musik im Hintergrund läuft, wie in den Szenen 7 (*Vorbereitungen*), in der die Mutter Marias Kleid kürzt, oder vorher in Szene 5 (*Maria und Betti*), in der ganz leise Radiomusik zu hören ist. Während Szene 2 (*Maria kommt vom Schwarzmarkt*) laufen als Underscoring ebenso wie in der Filmvorlage die Vermisstenmeldungen im Radio.

Auch in Szene 21 (*Maria reist erster Klasse*) erklingt im Hintergrund leise Lounge-Musik.

In den Szenen, in denen Maria und Oswald intim werden, ersetzt Musikeinsatz die nicht gezeigten Stellen, wie in Szene 27 (*Villa Oswald / Schlafzimmer*) in der nach dem Musikeinsatz ein Black di Szene verdunkelt. Unter den ähnlichen Szenen 30 und 33 läuft ebenfalls Musik, allerdings sehr leise, wenig akzentuierte, und der Einsatz der Handkamera unterscheidet die beiden Szenen ebenfalls von Szene 27, da die Kamera die Körperlichkeit von Maria und Oswald aus dem Bühnenblack in einer Projektion auf den Hintergrundvorhang herausmodelliert.

c) *Erweiterte Raumgestaltung durch Einsatz der Videokamera*

Eine Besonderheit im Medieneinsatz auf der Bühne stellt die Benutzung der Livecam durch die Schauspieler dar. Diese heute durchaus übliche Inszenierungstechnik führt in der Münchner Adaptation als Anachronismus zu einem Bruch mit der innerdramatischen Realität, in die die Kamera als unzeitgemäßes Darstellungsmittel (da sie ja von den in der

innerdramatischen Realität verhafteten Darstellern auf der Bühne geführt wird) Eingang findet.

Die Adaptation nutzt das neue Medium gerade an den Stellen, die in der Vorlage ausgespart werden, nämlich zur Darstellung der Liebesszenen zwischen Maria und Oswald. Auf diese Weise bricht die Raumgestaltung der Inszenierung an zwei Stellen eklatant aus dem Rahmen des Bühnenbildes aus, und beide Male verlagert die Livecam den Spielraum aus dem verdunkelten Bühnenraum heraus in die Hintergrundprojektion.

Während die erste Liebesszene 27 noch im Black und somit als Aktion nicht stattfindet, sondern in alter Theater- (aber auch Filmmanier) nur als Ergänzung im Kopf des Zuschauers hinzugefügt wird, modelliert die von den Schauspielern selbst geführte Kamera die beiden anderen Liebesszenen zwischen Maria und Oswald, die Szenen 30 und 33, aus dem Dunkel heraus. Von der tatsächlichen Aktion der Schauspieler auf der Bühne ist auf direktem Wege sehr wenig zu erkennen, zumal sie von einem umgekippten Stuhl verborgen wird. Die Nahaufnahmen von Oswald, respektive Maria erscheinen aber in Vergrößerung auf dem Hintergrundvorhang, und verleihen der Szene eine theateruntypische Körperlichkeit in einer Nahaufnahme, die den Darstellern buchstäblich „auf die Pelle rückt“.

In Szene 30 führt Maria die Livecam, und rückt in der Nahaufnahme Details an den Zuschauer heran, die der Bühne neue Assoziationsräume eröffnen: ihre Hand fährt Oswalds entblößten Oberkörper entlang nach unten, und spürt dem Alter der Figur / des Darstellers an der Haut, den Haaren, der Haltung, nach.

Auch die zweite Liebesszene (Szene 33) folgt demselben Muster, diesmal wird die Kamera vom Betti-Darsteller geführt, der als Nicht-Beteiligter in die Szene tritt und filmt. Zusätzlich erscheinen auf Oswalds dem Publikum zugewandten Rücken Projektionen fröhlich plappernder Frauengesichter im Stile der 50er – 60er Jahre, die an frühe Fernsehwerbung erinnern. Ohne Übergang geht das Spiel anschließend – der Oswald-Darsteller übernimmt die Kamera - in die zwischengeschaltete Szene 34 zwischen Maria und Betti über, die ihren kurzen Dialog vor der Dunkelheit der Bühne in die Kamera sprechen.



Abb. 61: Marias Villa (Aufzeichnung 3sat, 2008: 1h21'46'')

Der Einsatz der Livecam findet auch in einer Variante Anwendung. In Szene 44 (*Marias Villa I*) weitet sich der Bühnenraum durch die seitlich geöffneten Vorhänge, durch die Möbelpacker Möbel hin- und hertragen. In Erweiterung dieser dreidimensionalen Raumöffnung erscheint auf dem Hintergrundvorhang die Projektion der Hausaußenansicht, die live auf der Bühne erzeugt wird: auf einem Hocker auf der linken Bühnenseite, vom Publikum kaum einsehbar, dreht sich das Modell eines Hauses, das von der daneben stehenden Livecam gefilmt wird. Das vergrößerte, und teilweise nur in Ausschnitten sichtbare Bild wird in Echtzeit auf den Hintergrundvorhang übertragen. Mit der davor stattfindenden Spielszene in Innenansicht ergibt sich daraus eine Synthese von Außen- und Innenraum.⁴⁵⁴

Dieselbe Raumdoppelung wird in der Schlusszene 48 wieder aufgegriffen. Das Abbrennen der Villa wird allerdings theatertypisch auf eine abstraktere Ebene gehoben, indem die Projektion von einem Black unterbrochen wird, in dem dann zunächst nur Maria von der Feuerprojektion erfasst wird, die anschließend auf die Bühnenrückwand übergreift.

⁴⁵⁴ Vgl. Abb. 61: „Marias Villa“.

d) *Kreation von Raumsituationen durch die Darsteller*

Als ein beliebtes Stilmittel der Filmadaptation auf der Bühne hat sich bereits in den vorangegangenen Analysen das Einbinden des Darstellers auch in bühnentechnische Vorgänge, wie die Produktion von Geräuschen oder offenen Umbauten u.a., herauskristallisiert. Der Effekt des Als-Ob-Spiels, der in der deiktischen Natur des Theaterspiels bereits angelegt ist, wird dadurch verstärkt.

In der Bühneninszenierung der Münchner Kammerspiele tritt dieses Stilmittel in besonderer Weise auf: die Intervention der Darsteller nimmt hier eine raumgestalterische Funktion ein. Zusätzlich etabliert sich in der Münchner Inszenierung eine Art Erzählinstanz auf nichtsprachlicher Ebene, indem die relevanten Aktionen hauptsächlich vom selben Schauspieler ausgeführt werden. Die folgenden Beispiele sind nur anhand der 3Sat-Aufzeichnung nachzuvollziehen, in der die Kamera in die Nahaufnahme, und auch mit wechselnden Perspektiven in den Bühnenraum hineingeht.⁴⁵⁵

Die Projektionen im Prolog, die die auf der Bühne im Halbdunkel verteilten Darsteller mit dem Rücken zum Publikum wie eine Diashow betrachten, werden von einem Darsteller auf der Bühne betätigt, den ich in Hinsicht auf die Mehrfachbesetzung aller männlichen Schauspieler den Bill-Darsteller nenne.

In der anschließenden Standesamt-Szene dreht der Bill-Darsteller im Bühnenhintergrund an einer Art Kurbelsirene, die den Fliegeralarm des imaginären Außenraums erzeugt, der somit über ein auf der Bühne erzeugtes Geräusch in die Szene hereindringt. Ergänzt wird die Kriegsatmosphäre von den Explosionsgeräuschen, die der Mutter-Darsteller am Mikrofon macht. Später wirft der Bill-Darsteller in der typisch hochzeitlichen Reiswauf-Geste Staub in die Luft, der dann im veränderten Kontext des einstürzenden Gebäudes als Mörtel von der Decke fällt.

Ein ähnliches Mittel wird auch in Szene 3 auf dem Bahnhof eingesetzt. Der Mutter-Darsteller gestaltet die Atmosphäre des Bahnhofstraums mit einer transportablen Nebelmaschine, deren weiße Wolken den Lokomotivrauch darstellen.

⁴⁵⁵ Diese technisch-inszenatorischen Feinheiten entgehen sowohl dem Auge des Theaterzuschauers - im Allgemeinen zwangsläufig aufgrund der Entfernung von der Bühnenhandlung - , als auch der Kamera der internen Aufzeichnung aus gehöriger Entfernung in Frontalaufnahme.

Punktuell werden die raumbildenden Aktionen auch auf das ganze Ensemble übertragen, wenn – ähnlich wie in der Münchner *Dogville*-Inszenierung - die Darsteller in Szene 11, dem Spaziergang von Maria und Bill, das illustrierende Geräusch des Vogelgezwitschers vom verdunkelten rechten Bühnenrand aus produzieren.

Die Raumsituation wird auch, teilweise ganz theaterklassisch, durch den Einsatz einzelner Requisiten, oder mit ihnen verbundener Gesten definiert. In Szene 40-41 beispielsweise definiert sich der Schauplatz allein über ein vom Darsteller eingebrachtes Requisit. Nach Marias letztem Besuch im Gefängnis erhält sie einen Telefonanruf vom Anwalt, der Hermanns Freilassung bekannt gibt. In der darauffolgenden Szene berichtet der Gefängnispförtner Maria von Hermanns überstürzter Abreise. In der Adaptation gehen die Szenen dieser Kurzsequenz ohne Übergang ineinander über, und das Spiel verbleibt im selben Spielraum. Die Zwischenszene des Telefonats hebt sich aus den sie rahmenden Szenen im Gefängnis nur durch das Telefon hervor, das der Bill-Darsteller, in dieser Szene der Pförtner, Maria hin hält. In der raschen Abfolge der Szenen- und mit ihnen logischerweise einhergehenden Schauplatzwechsel definiert allein der Telefonapparat als Requisit im ansonsten undefinierten Raum die eingeschobene Spielsituation und ihren Raum.

An anderer Stelle wird der Spiel-Raum allein durch eine Geste plastisch. Zu Beginn von Szene 21, in der Maria erster Klasse reist und den Fabrikanten Oswald trifft, komplettiert sich das Bild des imaginären Zugabteils durch die Geste, mit der der Schaffner Marias Aufforderung nachkommt, und ihren Koffer ins Gepäcknetz legt. Dazu steht ein bühnenlinks im Dunkeln sitzender Darsteller auf, und nimmt dem Schaffner den Koffer auf Höhe des imaginären Gepäcknetzes ab.⁴⁵⁶ Die Bewegung wird in ihrer Dynamik fortgeführt, und der Darsteller vom Schaffner als Passagier hinausgeleitet.

In Szene 18 ergibt das einfache spiegelbildliche Aneinanderhalten der Handflächen und Unterarme mit einigen Zentimetern Distanz der sich gegenüberstehenden Maria und Hermann für ein paar Sekunden die imaginäre Glasscheibe des Gefängnisbesucherraums. Das raumbildende Mittel ist hier ganz auf eine Geste reduziert worden, und trägt wohl am ehesten die wahre Essenz des Theaterspiels in sich.

⁴⁵⁶ Vgl. Abb. 54: „Maria reist erster Klasse“.

e) *Umsetzen der Außenaufnahmen*

Im Gegensatz zur Umsetzung der eben beschriebenen ersten Bahnhofsszene (Szene 3) mit Hilfe der transportablen Nebelmaschine, wird die zweite Bahnhofs-Außenaufnahme der Filmvorlage in Szene 19 der Münchner Inszenierung mit Hilfe von Projektionen in Szene gesetzt. Der Dialog zwischen Maria und dem Arzt über die vorgenommene Abtreibung ist von bahnhofstypischen Zuggeräuschen unterlegt. Ergänzend zu dieser akustischen Kulisse erscheint auf dem abgestellten Koffer zu ihren Füßen die bewegte Projektion einer historischen Bahnhofsszene, in der Menschen in einer großen Bahnhofshalle hin- und hereilen.⁴⁵⁷



Abb. 62: Bahnhof 2 (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h35'41'')

Diese Technik wird an verschiedenen Stellen der Inszenierung eingesetzt. Die Projektionen auf Kostüm- oder Requisitenteile versetzt dabei die an der Szene beteiligten Figuren in den jeweiligen Außenraum.

In der Szenenfolge 3-4 erscheint zum Beispiel die Projektion einer bewegten Straßenszene auf Marias Kleid. Das Suchschild um ihren Hals macht den Kontext bereits deutlich: sie begibt sich auf der Suche nach ihrem vermissten Mann zu den heimkehrenden Zügen. Das Erscheinen der Projektion am Ende der Szene erzeugt dann auch auf bühnenbildnerischer Ebene den Charakter einer Außenszene, und deutet zudem Marias in der Vorlage fehlenden Heimweg vom Bahnhof nach Hause an. Besonders interessant an diesem

⁴⁵⁷ Vgl. Abb. 62: „Bahnhof 2“.

Beispiel ist aber die sich aus der Projektion ergebende Schauplatzverschränkung: während in der Bühneninszenierung die Innenraum-Szene 4 (*Opa Berger*) auf der linken Bühnenhälfte mit dem Dialog zwischen der Mutter und Opa Berger beginnt, erscheint auf Marias Mantel ein Projektions-Loop von immer gleichen Bewegungsabläufen einer Straßenszene in lila-weißen Farbtönen. Maria kommt bühnenmittig nach vorne, und bleibt dann dort mit der Straßenszenenprojektion auf ihrem Kostüm stehen.



Abb. 63: Opa Berger (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h12'48'')

Die Projektion beschränkt sich sowohl in ihrer Ausdehnung als auch in ihrer Bedeutung auf Maria als Figur. Sie allein befindet sich demzufolge in der Außenszene ihres imaginierten Heimwegs, und somit in einem anderen Schauplatz als ihre Mutter und Opa Berger in der heimischen Küche, mit denen sie aber auf der Bühne eine Figurengruppe bildet.⁴⁵⁸ Die beiden Schauplätze bestehen für einen Moment simultan nebeneinander, bis der Übergang in die reine Innenszene durch Marias direkten Einstieg in den Dialog und dem gleichzeitigen Erlöschen der Projektion stattfindet.

⁴⁵⁸ Vgl. Abb. 63: „Opa Berger“.

f) *Verschränkung von Schauplätzen und Spielräumen*

Eine echte Verschränkung ergibt sich in der Szenenfolge 45-46-47, in der der ursprüngliche Sprung zwischen den Schauplätzen auf räumlicher Ebene aufgehoben wird. In der Filmvorlage springt das Geschehen von der ersten Szene im Restaurant *Bastei* mit Marias und Oswalds letztem gemeinsamen Essen in Marias Büro, wo sie durch Senkenberg von Oswalds Tod erfährt, und dann wieder zurück in die *Bastei*, in der Maria nun allein ihr Essen einnimmt. In der Bühneninszenierung finden diese Geschehen alle im selben Spielraum der *Bastei* statt, wobei Szene 46 als Parenthese allein durch Inhalt und Figuren in einen anderen Schauplatz wechselt:

Maria und Oswald sind im Restaurant von drei Kellnern umgeben. Nachdem Maria zum imaginären Ausgang im Hintergrundvorhang gegangen ist, fällt der allein gelassene Oswald vorne bühnenlinks mit dem Gesicht in den Teller. Die Kellner tragen ihn auf die rechte Bühnenseite, wo er wie eine ausrangierte Gliederpuppe liegen bleibt. Einer der Kellner spricht sodann Senkenbergs Text aus Szene 46 zur hinten stehenden Maria, worauf diese, bekleidet mit einem schwarzen Trauerhut, wieder nach vorne kommt, um in Szene 47 (*Restaurant „Bastei“ II*) einzusteigen.

Ein ähnlicher Fall von Zusammenlegen zweier Szenen der Filmvorlage in einen Spielraum findet in der Abfolge von Szene 43 (*Marias Villa I*) und Szene 44 (*Marias Büro III*) der Bühneninszenierung statt. Allerdings bleibt in diesem Beispiel die inhaltliche Kohärenz auf der Ebene der spielinternen Realität erhalten. Das heißt, das Geschehen bleibt inhaltlich in einem kausallogischen Zusammenhang:

Für die Büroszene 44 wird der Schauplatz nicht gewechselt, sondern Marias Büro auch auf spielinterner Realitätsebene kurzerhand in ihre Villa verlegt. Das wird auch deutlich an der Tatsache, dass beide Szenen hindurch die Rückprospektprojektion von Marias Villa bestehen bleibt.

Häufiger als Simultanszenen sind in der Münchner Inszenierung allerdings Szenen, die ohne Überleitung oder wahrnehmbaren Lichtwechsel direkt ineinander übergehen, und aufgrund ihrer ästhetischen Gestaltung wie eine einzige Szene erscheinen. Ein oben ausgeführtes Beispiel zeigt das sehr schön: die zweite Liebeszene zwischen Maria und Oswald geht direkt in die darauffolgende Szene 34 zwischen Betti und Maria über. Zuerst filmt der Betti-Darsteller die Szene mit der Livecam, dann übernimmt Oswald die Kamera,

und richtet sie auf Betti und Maria, ohne irgendein klassisches Zeichen des Szenenwechsels.

An ein paar Stellen schafft die Interaktion der Darsteller über die Grenzen des Bühnenraums eines Schauplatzes hinaus eine Verbindung zu auf der Bühne anwesenden, aber nicht spielbeteiligten Figuren. So zum Beispiel in Szene 6 (*Schwarzmarkt*), in der Maria mit dem Schwarzmarkthändler um einen geöffneten Koffer herumsteht. Auf die Frage, für wen der Schnaps sei, schnippt die Mutter, die hinter dem Koffer sitzt, mit den Fingern, und der Schwarzhändler reicht ihn ihr, während Maria antwortet: „Für meine Mutter“⁴⁵⁹.

Zusammenfassung

Das große Einheitsbühnenbild der Kammerspiele-Inszenierung weckt durch die vorhangbewehrten Aussparungen mit abgerundeten Ecken in den Begrenzungswänden des Bühnenraums gleich auf den ersten Blick Assoziationen zur Kinoleinwand. Zugleich stellt das Bühnenbild durch diese Wandelemente eine Verbindung zum Fenstermotiv der Vorlage her.

Der Rückgriff auf die Filmvorlage manifestiert sich hier also, neben der inhaltlichen Auseinandersetzung natürlich, auch in einer Thematisierung formaler Aspekte, und dementsprechend kommen in dieser Adaptation, im Gegensatz zu den bisher behandelten, nun auch erstmals audiovisuelle Medien in Form bewegter und unbewegter Projektionen zum Einsatz.

Diese haben unterschiedliche Funktionen. Der Diavortrag im vorgeschalteten Prolog stellt eine Beziehung zum historischen Kontext her, während die restlichen Projektionen vornehmlich illustrierenden Charakter haben. Punktuell heben sie auch eine Figur, auf die beispielsweise eine Straßenszene projiziert wird, aus dem Einheitsraum heraus, und stellt sie in einen Außenraumkontext, während die anderen Figuren im Innenraum-Schauplatz verbleiben.

⁴⁵⁹ Abschrift aus „Die Ehe der Maria Braun“ (Aufzeichnung 3sat, 2008: 0h17'41'').

Die Besonderheit an dieser Inszenierung ist, im Vergleich mit den anderen Beispielen, die von den Darstellern selbst geführte Livecam. Sie erweitert den Bühnenraum um eine räumliche Dimension, in der die in der Vorlage nicht gezeigten, und auch auf der Theaterbühne selbst im Dunkeln stattfindenden Liebesszenen angedeutet werden.

Ansonsten konzentriert sich die Theaterregie auch in dieser Adaptation vor allem auf rein darstellerische Mittel zur Umsetzung filmischer Techniken: illustrierende Geräusche werden von den Darstellern selbst oder mit Hilfsmitteln während des Spiels erzeugt, Requisiten wie der von der Decke fallende Mörtel in der Standesamtszene oder das in die Luft gehaltene Telefon in der Gefängniszelle charakterisieren mit minimalem Aufwand den jeweiligen Schauplatz. Einfache Gesten ersetzen Ausstattungsteile, wie das imaginäre Verstauen des tatsächlich vorhandenen Koffers im Gepäcknetz des Zuges. Auch der Rollenwechsel vollzieht sich hier, wie in den anderen Inszenierungen ebenfalls beobachtet, auf ausgesprochen theatrale Weise.

IV.3.2 *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)

Die Uraufführung der Adaptation von *Die Ehe der Maria Braun* auf der Theaterbühne fand am 11.10.2003 am Düsseldorfer Schauspielhaus unter der Regie von Burkhard C. Kosminski statt.

IV.3.2.1 Spielvoraussetzungen und Mediendiskurs

a) Das Einheitsbühnenbild und seine Spielmöglichkeiten

Ähnlich dem Frankfurter Bühnenbild zu *I Hired A Contract Killer*, oder auch der Münchner *Maria Braun* - Inszenierung, präsentiert das Düsseldorfer Schauspielhaus dem Zuschauer einen großen Einheitsbühnenraum, in dem die Geschichte der Filmvorlage mit Szenenumstellungen, Uminterpretationen, Umgewichtungen in verschiedenen Figurenkonstellationen und ihrer Verteilung im Raum nacherzählt wird.

Das Düsseldorfer Bühnenbild ähnelt in seiner Funktion am ehesten dem in Frankfurt, oder auch der Kammerspiel-Inszenierung, da die Erzählung ohne bühnenarchitektonische Umbauten während des Spiels auskommt. Es schlägt aber eine Brücke zu den Bühnenbildern mit Drehbühne, wie in den Inszenierungen *Dogville*, oder *I Hired A Contract Killer* in München, da der Bühnenraum auf der großen Drehbühne des Schauspielhauses zu Beginn in den Theaterraum herein- und am Ende aus ihm wieder hinausgedreht wird.

Die Stuttgarter *Dogville*-Inszenierung steht in dieser Hinsicht zwischen der kleinen Drehbühnenlösung und dem großen Einheitsbühnenbild, da sich die Erzählung dort wie in ersterer auf einem eng umzirkelten Bühnenpodest auf der ansonsten im Dunkeln liegenden großen Bühne vollzieht, zugleich aber im Verzicht auf jegliche bühnenbildnerische Ausstattung die reinste Ausformung des Einheitsbühnenbilds darstellt.

Das Bühnenbild der Düsseldorfer Adaptation vereint nun das Konzept der stehenden Einheitsbühne mit der Drehbühne. Ohne bedeutende Umbauten spielen alle Szenen in einem großen Bühnenraum, der mit seinen Bistrotischen und –stühlen und dem Bartresen rechts unten sowie dem Holzboden vor allem an ein Lokal erinnert, durch seine weitläufige Anlage jedoch gleichzeitig an eine Eingangs- oder Wartehalle. Ein Eindruck, der durch die

beiden Drehtüren und die großen Glasfenster im Hintergrund, sowie die umlaufende Galerie aus Metall mit ihren Treppen noch verstärkt wird.

An der Rückwand erzeugt eine Fensterfront von jeweils fünf hohen Fenstern auf zwei Ebenen (auf der Galerie und an der Wand darüber) den Eindruck eines großen Innenraums, wie beispielsweise den einer Fabrikhalle; andererseits erwecken diese Fensterreihen im Zusammenspiel mit den Bistrotischen im Vordergrund die Assoziation mit einer Hausfassade, die den Spielraum in einen Außenraum verwandeln können.⁴⁶⁰

Der einzige Umbau der Inszenierung findet zu Beginn statt, als das Bühnenbild noch vom Publikum weg in Richtung Hinterbühne gedreht ist: die erste Szene auf dem Standesamt spielt vorn auf der Galerie, die zu diesem Zeitpunkt noch dem Publikum zugewandt ist, und unter der eine Treppe auf den Bühnenboden führt. Im Black nach Zwischenszene 1 macht die große erhabene Drehbühne des Düsseldorfer Staatsschauspiels mitsamt der Galerie eine Vierteldrehung, sodass sich dann die Treppe links befindet. Sodann senkt sich die Drehbühne auf Bühnenniveau, und im Hintergrund fahren die unteren Glaswände herein, bis das oben beschriebene Bühnenbild steht, in dem sich folgende Haupt-Spielräume ergeben:

hauptsächlich wird, wie angedeutet, der gesamte Raum der Bühnenmitte mit seinen Tischen und Stühlen bespielt, in den die Bar bühnenrechts teilweise einbezogen wird. Dies ist der Fall in den Szenen 2, 3, 4, 5, 10, 11, 14a , und teilweise in der längeren Szenenepisode 15, in 16.4 und in 19. Dialogweise ergeben sich auch einzelne Spielräume an der und um die Bar, die aber dann auf die ganze Spielszene gesehen wieder auf einen größeren Radius erweitert werden.

Die beiden Drehtüren hinten, die in eine bis zum Boden reichende Fensterfront eingelassen sind, sowie der Raum davor und dahinter dienen als Spielraum für die Szenen 5.5, 11, 14b, 16.1 und 16.2, die Szene mit Bills Heiratsantrag, die Szenen zwischen Maria und dem Anwalt, sowie die intimen Szenen mit Oswald.

Auf der Galerie hinten und/oder seitlich, sowie hinten hinter den Fenstern auf Galerieebene spielen vor allem die Szenen mit Hermann im Gefängnis, als da wären die Szenen 6, 9, 13, 15a.3, 15a.6.

⁴⁶⁰ Die Verwendung der Abbildung von der Gesamtansicht der Bühne zur Veranschaulichung wurde mir vom Theater mit Verweis auf rechtliche Gründe untersagt.

Des weiteren spielen einzelne Szenen wie Szene 7 (*Maria trifft Oswald*), Szene 18 (*Maria und Oswald im Restaurant*), sowie die erste Szene bei noch gedrehter Bühne, auf der Galerie. Ergänzend dazu ergibt sich auch die Treppe, die mittig rechts zur Galerie hinaufführt, in den Szenen 12, 15a.2 und 16.3 als Spielraum.

Am Schluss der Inszenierung dekonstruiert sich das Bühnenbild wieder, indem die Bewegung des Inszenierungsbeginns umgekehrt wird, und die Drehbühne den Bühnenraum wieder nach hinten verschwinden lässt.

b) *Umsetzen filmischer Techniken auf der Bühne*

Einen Medieneinsatz, wie beispielsweise in der Münchner Kammerspiele-Inszenierung mit dem zusätzlichen Rückbezug auf Bildebene,⁴⁶¹ im Sinne von Projektionen, Filmeinspielungen oder Ähnlichem, fehlt in dieser Inszenierung völlig. Dafür ist der Zeitbezug zur Nachkriegszeit mit ihrem gesellschaftlichen Selbst-Verständnis des Bürgertums über die musikalische Ebene umso plastischer gestaltet. Mit diesem Stilmittel rekuriert die Adaptation auf die Vorlage, deren Musikeinsatz eine eigene Erzählebene bildet. So unterliegt den Wendepunkten der Geschichte eine orchestrale Begleitmusik, wobei der Film an sich ja grundsätzlich sehr viel mehr mit nonverbalen Bildern arbeitet, die durch die Unterlegung einer entsprechenden Musik mit Bedeutung aufgeladen werden, oder die die Erzählung inhaltlich vorantreiben.

Die Düsseldorfer Inszenierung zitiert das Stilmittel der pathetischen, an die Stummfilmzeit erinnernden tuschähnlichen Musikeinsätze, die der Filmvorlage an einigen Stellen unterliegen.⁴⁶² Zum Beispiel findet sich ein solcher bereits am Ende der ersten Szene, auf dem Standesamt: zu einer schrill-schrägen und lauten, in zwei kurzen Bögen verlaufenden Tonfolge in orchestrale Instrumentalisierung, die auch an das unter dem Bombenhagel einstürzende Gebäude der Filmvorlage erinnert, laufen die Frischvermählten Maria und Hermann lautstark die Metalltreppe herunter.

Den Schlüsselmomenten der Inszenierung, die häufig zum Szenenübergang gelegen sind, unterliegt allgemein eine orchestrale Instrumentalisierung. Diese vertont die Gemütsverfassung des Szenenprotagonisten. So z.B. am Ende des Gesprächs mit dem

⁴⁶¹ Vgl. Punkt IV.3.1.1 c), S. 228 ff.

⁴⁶² Vgl. Ausführungen zu Punkt IV.3.1.1b), S. 223 ff.

Anwalt in Szene 16.1 (*Hermann soll entlassen werden*), wenn nach Marias Ausruf „Sie haben mein Leben verändert!“⁴⁶³ filmische Musik einsetzt, die den Übergang zur nächsten Szene begleitet, in dem Maria Oswald ihre Ehe gestehen wird.

Die Musik setzt sich dann fort im Übergang von Szene 16.3 auf 17, in dem Maria sich an einen Tisch im mittigen Bühnenraum setzt, und nach vorne starrend zuerst Hermanns Abschiedsbrief liest, und sich dann an ihre Büroarbeit macht. Nach dem letzten Wort des Briefs setzt die Musik ein, und begleitet Marias Schluchzen, sowie auch Oswalds verzweifelter Ruf nach ihr hinter den Glasfenstern auf der oberen hinteren Galerie. Die Musik macht eine Pause für den Dialog zwischen Maria und Oswald, um dann wieder einzusetzen und den Szenenbogen zu schließen.

Ein weiteres Beispiel ist der Übergang von Szene 15.2 (*Maria und Betti*) auf 15.3 (*Oswald und Hermann*), in dessen langsamem Lichtwechsel zum von einem Streicher melancholisch-getragenen intonierten Motiv von „Nur nicht aus Liebe weinen“ ertönt. Mit der Übernahme des Liedes aus der Filmvorlage, die zum ersten Mal in Szene 5 der Adaptation ertönt, geht ein Ausbauen des Motivs einher. Themenartig wird es beispielsweise in Szene 15.4 in der tröstenden Umarmung von Maria und Betti in schiefem Alltagsgesang aufgegriffen, und unterliegt in gesummter Version der darauffolgenden Szene zwischen Oswald und Senkenberg.

Auch das schräg gespielte Deutschlandlied des Akkordeonspielers auf dem Schwarzmarkt im Anfangsteil des Films wird in Düsseldorf in Szene 3 in abgewandelter Weise auf die Bühne übernommen.

Die Übernahme der Technik der musikalischen Überlappung kommt in der Düsseldorfer Adaptation teilweise zur Anwendung, zum Beispiel in eben genannter Szene 15.5, während der das Summen der Frauen hinten auf der Galerie weitergeht, bis Maria sich aus der Umarmung löst und nach unten zur nächsten Spielszene läuft.

Auch im Bühnenbild ist ein deutlicher Rückgriff auf die filmische Vorlage zu erkennen. Wie bereits in Punkt IV.3.1.1.b) des vorhergehenden Kapitels zur Umsetzung der filmischen Techniken auf der Bühne erörtert, spielt in der Filmvorlage der Durchblick durch ein Fenster, durch eine Maueröffnung oder Ähnliches eine große Rolle.

⁴⁶³ Abschrift aus „Die Ehe der Maria Braun“ (Düsseldorfer Schauspielhaus, DVD o.J.: 1h38'00'').

Dieses wiederkehrende Fenstermotiv aus der Kameraführung der Filmvorlage wird in der Düsseldorfer Adaptation im Bühnenbild aufgegriffen: die auffällige große Fensterfront im Hintergrund, bestehend aus zwei Reihen mit jeweils fünf großen Fensterrechtecken und den beiden Drehtüren in der verglasten Straßenfront darunter, evoziert die gedankliche Verbindung zur Kameraführung der Filmvorlage, die häufig durch Fenster oder Mauerlöcher hindurch filmt.

In Szene 6 (*Hermann im Gefängnis*) entsteht durch eine Variation des Fensterelements ein neuer Schauplatz: auf der linken Seitenwand hinter Hermann und auf der bühnenrechten Seitenwand, wo Maria auf der Galerie auf ihrem Besucherstuhl sitzt, erscheinen durch den entsprechenden Lichteinfall durch die hintere Fensterfront die entsprechenden Licht-Rechtecke, die die Fensterreihe für die Dauer der Szene zu den Seiten perspektivisch fortsetzen und an die fortlaufenden Türfluchten der Gefängnisarchitektur erinnern.⁴⁶⁴

IV.3.2.2 Erzählstruktur

a) Musik als Erzählinstanz

In Hinsicht auf das sehr häufig bei Adaptationen von Filmvorlagen auf die Bühne angewandte Stilmittel,⁴⁶⁵ die Übernahme von Regieanweisungen entweder in den Sprechtext der spielinternen Figuren, oder in den Text einer spielexternen Sprecherinstanz, fällt die Düsseldorfer Inszenierung aus dem Rahmen. Eine sprachliche Erzählinstanz, wie sie sich in der Mehrzahl der Filmadaptations-Untersuchungen in der einen oder anderen Art herauskristallisiert hat, gibt es in der Düsseldorfer Adaptation nicht. Die Szenen greifen ohne auktoriale sprachliche Zwischenschaltung ineinander über, und die Schauplätze ergeben sich in dem Einheitsbühnenbild aus dem szenischen Kontext heraus, bzw. werden gar nicht näher definiert.

⁴⁶⁴ Die Verwendung der entsprechenden veranschaulichenden Abbildung wurde mir vom Theater mit Verweis auf rechtliche Gründe versagt.

⁴⁶⁵ Diese Technik spielt eine große Rolle sowohl in der *Dogville* - Inszenierung in München, den beiden *I Hired A Contract Killer* – Inszenierungen, als auch in der Münchner Adaptation von *Die Ehe der Maria Braun*.

Die Dialoge der Filmvorlage wurden teilweise modifiziert, und der Wortlaut bisweilen anderen Figuren zugeteilt, als vorgesehen. Dadurch fallen Figuren der Vorlage einfach weg, und mit ihnen auch erklärungsbedürftige Schauplätze.

So übernimmt den Text der Rotkreuzschwester auf dem Bahnhof,⁴⁶⁶ auf dem Maria nach dem vermissten Hermann sucht, ihre Freundin Betti. Die Legitimation ihres Auftritts in dieser Szene ist die Suche ihrerseits nach ihrem verschollenen Mann. Das Umkonstruieren der Szene funktioniert über die Modifikation des Textes, in dem aus dem gefallenen Mann der Rotkreuzschwester Bettis Vater wird: „Gleich zu Anfang ist Vater gefallen, in Norwegen.“⁴⁶⁷

Durch eine derartige Ausarbeitung der Nebenfiguren werden überflüssig gewordene Figuren aussortiert, wie zum Beispiel der Schaffner in Szene 7. In der Filmvorlage ist es der Schaffner der ersten Klasse, der Maria in einer eigenen Szene auf den Textilfabrikanten Oswald aufmerksam macht. In der Düsseldorfer Adaptation übernimmt diese Informationsvergabe wieder Betti, die Maria zu ihrer Abtreibung begleitet hat, auf sie wartet, und Oswald im Restaurant ausfindig gemacht hat.

An die Stelle der gesprochenen Erzählinstanz tritt in der Düsseldorfer Adaptation eine Dramaturgie der Musik. Der vielfältige Musikeinsatz ist ähnlich wichtig wie der der Filmvorlage, in dem die Tonebene sehr in den Vordergrund gerückt ist, und teilweise sogar die Dialoge der Figuren in den Hintergrund treten lässt. Bildlich verdeutlicht wurde dieses Konzept beispielsweise in Szene 25 (*Toast auf das gelungene Geschäft*)⁴⁶⁸ der Filmvorlage, in der Maria, Senkenberg und Oswald auf die gelungenen Verhandlungen mit dem amerikanischen Geschäftspartner anstoßen.

⁴⁶⁶ Vgl. Szene 3 (*Bahnhof I*) der Filmvorlage, in: Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*“, Anhang S. 312.

⁴⁶⁷ Vgl. Brux / Kosminski 2003/2004, S. 3.

⁴⁶⁸ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*“, Anhang S. 312.



Abb. 64: Toast auf das erfolgreiche Geschäft (Fassbinder, DVD 2009: 0h58'38'')

Die Kamera blickt aus Oswalds Musikzimmer durch die Türe in das Esszimmer, im Vordergrund steht der Flügel angeschnitten im Bild, während im Hintergrund, ganz unprominent, die eigentliche Spielszene stattfindet.⁴⁶⁹ Zu ihren Monologen treten Senkenberg und Oswald nach vorne und somit in die Nähe der Kamera. Gegen Ende der Szene setzt sich Oswald an den Flügel, nimmt beiläufig die Melodie des Underscoring vorweg und tritt so in den Dialog mit der klassischen Musik, die die ganze Szene begleitet und beinahe die Dialoge überdeckt.

Die musikalische Bandbreite der Düsseldorfer Inszenierung reicht vom soundtrackartigen Underscoring (vom Band oder durch den Pianisten im Bühnenhintergrund), über Live-Musikeinlagen der Darsteller (bzw. handelnden Figuren), bis hin zur ouvertürenhaften Motiv-Verwendung.

Das folgende Beispiel veranschaulicht die kontinuierliche Musikbegleitung verschiedener Ausprägung, die kaum jemals unterbrochen wird. Das Underscoring in Szene 2 besteht beispielsweise aus leisem Klavierspiel im Hintergrund zu Marias Rückkehr vom Schwarzmarkt, das von der Einspielung der Vermisstenmeldungen im Radio abgelöst wird. In Szene 5 (*Maria und Bill*) erklingt nach Bettis Gesangeinlage ebenfalls Barmusik vom Flügel, der im hinteren linken Bühnenbereich aufgestellt ist. Die Hintergrundmusik aus

⁴⁶⁹ Vgl. Abb. 64: „Toast auf das erfolgreiche Geschäft“.

Szene 5.1 (*Maria und Betti*) geht dann der Aktion folgend in langsame Tanzmusik für Szene 5.2 (*Maria tanzt mit Bill*) über, um im darauffolgenden Szenenabschnitt 5.3 (*Willi ist zurück*) Marias Gesang zu begleiten. Im Abschnitt 5.4 (*Bill lädt zum Essen ein*) gehen dann die Einspielung vom Band und die Livemusik eine Verbindung ein, denn die Boogie-Tanzmusik kommt zunächst vom Band, und wird dann nach den ersten Takten vom Klavier übernommen, während Marias Mutter dazu singt.⁴⁷⁰

Es sind in diese Inszenierung besonders viele Lieder mit gesungenem Text eingeflochten, die von den Figuren selbst während der Szene gesungen werden, und die Atmosphäre der Nachkriegszeit mit ihren Schlägern und der Form des Spottliedes aufleben lässt.

Die Schlagerlandschaft der Inszenierung reicht von: "Träume kann man nicht verbieten"⁴⁷¹, in Szene 5.7 (*Hermann kommt zurück*) vom Band eingespielt, über Bettis Version von "Kauf dir einen bunten Luftballon"⁴⁷² in Szene 7 (*Maria trifft Oswald*), und bis zur Einspielung von "Ein Schiff wird kommen"⁴⁷³, zu der Maria und Willi in Szene 19 (*Willi und Maria*) tanzen.

Das Spottlied wird in Zwischenszene 2 zwischen den Szenen 5 und 6⁴⁷⁴ von den beiden Kindern vorgetragen, die eine interpretatorische Zusatzebene eröffnen: in Zwischenszene 1, direkt nach der Eröffnungsszene im Standesamt, singt das weißgekleidete Mädchen mit den langen Zöpfen das Kinderlied „Maikäfer, flieg!“. Wie schon in der Münchner Inszenierung von *Die Ehe der Maria Braun* durch die Projektionen auf den Hintergrundvorhang, so wird auch hier eine Parallele zu Marias eigener Kindheit eröffnet. In diesem Fall ist es auch der allgemeine Verweis auf die Nachkriegskindheit mit ihren vielen (Halb-)Waisen und den desolaten Familienverhältnissen, die ja auch Marias Leben entschieden prägen.

Das Spottlied⁴⁷⁵ nun bezieht sich auf Marias Verhältnis zum schwarzen Besatzungssoldaten Bill, und reiht sich ein in eine Reihe von Anfeindungen, denen sie, repräsentiert durch die beiden Kinder, ausgesetzt sind. Durch den Raum, der dem Spottlied eingeräumt wird – die Kinder positionieren sich hinter den Glasscheiben hinten unten und

⁴⁷⁰ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Anhang S. 328.

⁴⁷¹ Von Friedrich Schröder, aus seiner Operette *Nächte in Shanghai* von 1947.

⁴⁷² Aus dem Film *Der weiße Traum* von 1943 (Regie: Géza von Cziffra)

⁴⁷³ Von Manos Hadjidakis, aus dem Film *Sonntags... nie* von 1959 (Regie: Jules Dassin)

⁴⁷⁴ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Anhang S. 328.

⁴⁷⁵ „Dick ist braun wie eine Kaffeebohne“, siehe Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Zwischenszene 2, Anhang S. 328.

singen nach vorne die zwei Strophen -, erhält diese gesellschaftliche Komponente der Kritik und Anfeindung ein besonderes Gewicht.

Zwei Liedmotive sind von besonderer Bedeutung in dieser Inszenierung:

In Szene 5 singt Betti das Lied „Nur nicht aus Liebe weinen“⁴⁷⁶. Das Lied zieht sich als Motiv durch die ganze Inszenierung und begleitet die beiden Freundinnen Maria und Betti auf ihrem Weg durch die schicksalhaften Verwicklungen ihrer Beziehungen:

In Szene 3 summen Maria und Betti die Melodie hinten auf der Galerie sitzend, während unter ihnen die aktuelle Szene weiterläuft. Maria bewegt dazu ihre Finger auf der Metallbrüstung, als spielten sie auf Klaviertasten.

In Szene 15a.2, 15a.4 und 15a.5 unterliegt beispielsweise das Liedmotiv zunächst in der getragenen Version eines einzelnen Streichers, um dann von Maria und Betti in der kommenden Szene gesummt zu werden. In der darauffolgenden Szene, in der sie selber keine handelnden Figuren sind, bleibt ihr Summen als Underscoring bestehen.

Das zweite wichtige Liedmotiv, das sich durch die Inszenierung zieht, ist das Lied „Die Capri-Fischer“ von Siegel und Winkler,⁴⁷⁷ dessen Eingangssequenz in Szene 12 zum ersten Mal erklingt, in den Szenen 15a.7 / 15b zum Geburtstag von Marias Mutter gespielt wird, und schließlich in Szene 18 (*Maria und Oswald essen*) in einer Walzerversion aufgegriffen wird.

Der Refrain der „Capri-Fischer“: „Bella, bella, bella Marie, bleib mir treu, ich komm zurück morgen früh! Bella, bella, bella Marie, vergiß mich nie!“⁴⁷⁸ der im Übergang zwischen Szene 12 und Szene 13 erklingt, eröffnet eine neue Metaebene, die über den Subtext transportiert wird. Die Namensähnlichkeit zu Maria macht eine inhaltliche Parallele zu Hermanns Text in Szene 13 (*Maria zwischen Oswald und Hermann*) evident. Maria ist in der Dreieckskonstellation zwischen Oswald und Hermann gefangen, und Hermanns Text: „Irgendwann werde ich wieder mit dir zusammen sein. Dann werd ich auf dich aufpassen. Bis dahin werde ich dir vertrauen“⁴⁷⁹, ergänzt die vorausgegangene Andeutung des Treueappells an die „Bella Marie“ im Refrain.

⁴⁷⁶ Aus dem Film *Es war eine rauschende Ballnacht* von 1939 (Regie: Carl Froelich)

⁴⁷⁷ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Szene 12, Anhang S. 329.

⁴⁷⁸ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Szene 15b, Anhang S. 329.

⁴⁷⁹ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski), Szene 13, Anhang S. 329.

Die ouvertürenhafte Eröffnung schließlich verleiht der Inszenierung eine ganz eigene Charakteristik. Sie begleitet den großen Bühnenumbau nach Zwischenszene 1 („*Maikäfer flieg*“) und vor Szene 2 (*Maria kommt vom Schwarzmarkt*), in dem während 2’37 Minuten die große Drehbühne dreht, der vordere Bühnenbereich mit den Stühlen und Tischen heraufgefahren, die Fensterfront im Hintergrund von der Hinterbühne hereingefahren, und die Seitenwände zusammen mit der zweiten Ebene der Fenster in der Rückwand herabgelassen werden.

Das schicksalhafte Musikmotiv, das bereits zu Beginn auf einen tragischen Ausgang der Geschichte schließen lässt, rundet die Inszenierung auch rahmend ab. Es setzt nach der überraschenden Testamentseröffnung ein, und überdeckt beinahe die beiden letzten Repliken von Hermann und Maria, die im Sog der Ereignisse ihre Liebe verloren haben, und getrennte Wege gehen.

b) *Szenenumstellung und Neufindung*

Die auffallendste Neuerfindung der Inszenierung sind die beiden Kinder, die mit ihren Kinderspielen in ein paar Szenen durch den Spielraum laufen.

Gleich zu Beginn der Inszenierung, in Zwischenszene 1 zwischen den Szenen 1 und 2, steht der Auftritt eines weißgekleideten kleinen Mädchens mit blonden Zöpfen, das auf einer Bank sitzend das Kinderlied „Maikäfer, flieg!“ singt. Sie repräsentiert gleichsam Marias Kindheit, die nun mit Beginn der Geschichte endgültig zu Ende ist, der sie aber noch nicht so lang entwachsen ist, wenn man ihrer Mutter glaubt: „Wo die Maria das alles schon gewusst hat, wo sie doch noch so jung ist.“⁴⁸⁰

In Szene 5.2 laufen das Mädchen und ein Junge Fangen spielend um das tanzende Paar Bill und Maria herum, und beschimpfen Maria als „Negerflittchen“ und „Amihure“. Diesmal bringen sie also den gesellschaftlichen Parameter zum Ausdruck, der auf die Beziehung zwischen Bill und Maria angewandt wird. Im Spottlied „Dick ist braun wie eine Kaffeebohne“⁴⁸¹ in Zwischenszene 2 (zwischen den Szenen 5 und 6) wird die gesellschaftliche Verurteilung noch deutlicher gezeigt. Zunächst spielen das Mädchen und der Junge in einem kleinen spielerischen Wechsel Ball, dann stellen sie sich hinter der unteren Glaswand zum Publikum gewandt auf, und singen das Lied mit der Melodie und dem Rhythmus eines unbeschwerten Kinderliedes.

⁴⁸⁰ Abschrift aus „Die Ehe der Maria Braun“ (Düsseldorfer Schauspielhaus, DVD o.J.: 0h14’36’’)

⁴⁸¹ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Zwischenszene 2, Anhang S. 328.

Die Modifikationen, die den Text auf andere Figuren umverteilen, indem sie unwichtige Nebenfiguren aussortieren und wichtigen Nebenfiguren mehr Gewicht verleihen, wurden bereits anhand des Beispiels von Bettis gefallenem Vater in Szene 3 in Punkt IV.3.2.2.a) erörtert.

Die Gerichtsszene 32 der Vorlage wird in dieser Adaptation gar in einen einzigen Satz synthetisiert: „Ich habe den Neger erschlagen“, bekennt Hermann nach vorne gerichtet in Szene 5.7 der Inszenierung, nachdem er sich in den Lichtspot neben Maria gestellt hat.

Die Art von Szenenumstellung, die sich als „Begleiterscheinung“ der szenischen und räumlichen Verschränkung von Schauplätzen ergibt, wird in Punkt IV.3.2.3 d) gesondert behandelt.

Auf inhaltlicher Ebene gibt es viele Änderungen und Umstellungen, wie zum Beispiel unter anderem die Zwischenszene 16.2, in der Maria Oswald gesteht, dass sie verheiratet ist. Erst danach fährt sie ins Gefängnis zu Hermann. Diese sind aber für eine ästhetische und formale Betrachtung wie in der vorliegenden Untersuchung nur bedingt wichtig.

c) *Stilisierte Bewegung als retardierendes Moment*

Die Düsseldorfer Adaptation gestattet sich viele retardierende Momente, die hauptsächlich aus den zahlreichen, zum Großteil live gesungenen Musikeinlagen bestehen. Zu ihnen gesellen sich Bedeutungselemente auf Bewegungsebene. Das wichtigste in dieser Hinsicht ist Marias Rastlosigkeit, die sich durch die dynamische Bewegung des Laufens in den Szenen mit Schlüsselfunktion manifestiert.

Die erste diesbezügliche Schlüsselsituation ist die (falsche) Nachricht von Hermanns Tod in Szene 5.3 (*Willi ist zurück*), die Maria vor der schrecklichen Wendung in ihrem Leben davonlaufen, und anschließend in Bills Arme flüchten lässt, die Bühne immer im Kreis umrundend. Das wortlose, stete Laufen, diese die emotionale Erschöpfung verkörpernde Bewegung, ist ein wiederkehrendes Element der Inszenierung, und findet in diesem Beispiel zunächst ein Ende am Mikrofon der Bar mit Marias atemloser Version von „In einem kühlen Grunde“.⁴⁸²

⁴⁸² Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Szene 5.3, Anhang S. 328.

Marias zweite Flucht vor dem Geschehen folgt auf Hermanns Rückkehr aus dem Krieg und seine heftige Reaktion auf ihr Verhältnis zu Bill. In Szene 5.7 (*Hermann kommt zurück*) schlägt Hermann sie mehrfach heftig ins Gesicht und zu Boden, bis Bill ihr zu Hilfe kommt. Maria rennt los, im Uhrzeigersinn um die Bühne und die kämpfenden Männer herum, zu dem Lied „Träume kann man nicht verbieten“⁴⁸³. Sie steigt wieder in das Geschehen ein, indem sie die Initiative ergreift und Bill mit einer Flasche erschlägt.

In diesen beiden Beispielen ist die Stilisierung der großen Bewegung im mehrfachen Umrunden der Bühne am stärksten ausgeprägt. Aber an vielen Stellen der Inszenierung findet sich ein abgeschwächtes Aufgreifen dieses Hauptmotivs der Charakterisierung der Protagonistin.

Bereits Marias Auftritt in Szene 2 (*Maria kommt vom Schwarzmarkt*) erfolgt mit ihrer akustischen Ankündigung durch ihr Stiefelstampfen, das lange vor ihrem Auftritt zu hören ist. Sie ist eine rastlose Person, die gegen die Schicksalsschläge anrennt, und in dieser frühen Szene noch als unbedarfte junge Frau durchs Leben stapft. Später wandelt sich ihr Laufen in eine Fluchtbewegung.

In Szene 13 (*Maria zwischen Oswald und Hermann*) beispielsweise flieht Maria vor Hermann aus dem Besucherraum des Gefängnisses. Zugleich aber auch vor der in dieser Szene durch Dialog- und Schauplatzverschränkung⁴⁸⁴ sichtbar gemachten Dreiecksgeschichte mit Oswald, indem sie lautstark die Treppe hinunterläuft.

Vor der Enttäuschung, die Maria erwartet, als sie Hermann in Szene 16.3 aus dem Gefängnis abholen will, läuft sie in ihren Pumps die Metalltreppe lautstark hinauf, und kommt sie zitternd lautlos wieder herunter, nachdem sie von seiner Abreise erfahren hat.

Auch auf die Nachricht vom Tod ihres Geliebten Oswald in Szene 20 reagiert sie ihrem alten Muster entsprechend: sie läuft davon. Nachdem sie ein paar Schritte auf den Überbringer der Botschaft, den weinenden Senkenberg, zugemacht hat, und Anstalten zu einer angebrachten Umarmung macht, dreht sie sich plötzlich brüsk weg und läuft laut die Treppe rechts zur Galerie hinauf und ab.

⁴⁸³ Von Friedrich Schröder. Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Szene 5.7, Anhang S. 328.

⁴⁸⁴ Vgl. Ausführungen in Punkt IV.3.2.3.d), S. 267 ff.

Schließlich wird die Bewegung zum Ende der Inszenierung wieder groß, wenn auch weniger plakativ. Die erste Hälfte der Schlusszene mit Hermann in der Villa ist von Marias hektischem Herumlaufen im ganzen Haus, respektive Bühne, geprägt. Sie läuft in ihrer Geschäftigkeit zu seiner Ankunft von Hermann weg und auf ihn zu, und umkreist ihn, während er als Fixpunkt auf seiner Position in der Bühnenmitte stehen bleibt.

Weitere Elemente stilisierter Bewegung bergen ein retardierendes Moment in sich. Das erste diesbezügliche Beispiel besitzt zudem einen hohen Grad an Abstraktion vom dargestellten Geschehen: Am Ende von Szene 11 (*Toast auf das erfolgreiche Geschäft*) entsteht ein retardierendes Moment, in dem in einem zweiminütigen Einschub gemeinsames, sehr sinnliches Rauchen hinten an die Glastüren gelehnt, das in der filmischen Vorlage nicht ausgeführte Liebesspiel darstellt.

Retardierend wirken auch die verschiedenen Tanzeinlagen, die vor allem der Musik Raum zur Entfaltung ihrer Bedeutung geben.

So tanzen Oswald und Maria auf *Mutters Geburtstag* in Szene 15b bis sie laut eigenem Vorhaben „nicht mehr können“, was in einem knapp zweiminütigen Tanz⁴⁸⁵ zu dem Lied „Die Capri-Fischer“ umgesetzt wird.

Maria, die äußerlich nicht resigniert, tanzt zu Beginn von Szene 19 mit Willi zu einem halbminütigen Auszug aus „Ein Schiff wird kommen“⁴⁸⁶ vom Band, bevor die beiden in ihren Dialog einsteigen.

So wie Maria vor den Männern und den mit ihnen verbundenen Schicksalswendungen davonläuft, so drückt sich ihr Verhältnis zu ihnen durchgehend in Tanz aus. Auch mit Bill, zu dem die Beziehung ja über den Tanz in der Bar geboren wird, und den sie nach Hermanns vermeintlichem Tod mit den Worten „Will you dance with me, Mr. Bill? My man is dead“⁴⁸⁷ zum Tanz auffordert, entsteht in Szene 5.4 (*Bill lädt zum Essen ein*) eine gut zwei Minuten dauernde Tanzszene mit allen Beteiligten.

Während in der Münchner *Maria Braun* - Inszenierung der totale Zusammenbruch der Beziehung, sowie des Hauses und letztlich auch des Lebens der Protagonisten am Schluss der Inszenierung über das Licht ausgedrückt wird, inszeniert die Düsseldorfer Adaptation

⁴⁸⁵ Zur Dauer vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Szene 15.7, Anhang S. 329.

⁴⁸⁶ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Szene 19, Anhang S. 329.

⁴⁸⁷ Brux / Kosminski, 2003, S. 10.

die endgültige Entfremdung und das Scheitern der Beziehung von Maria und Hermann über die stilisierte Bewegung im Bühnenraum.

Die Inszenierung schließt, anders als die Filmvorlage mit der beabsichtigten oder unbeabsichtigten Explosion des Hauses, mit dem stilisierten Abgang der beiden Hauptpersonen, Maria und Hermann, die isoliert voneinander nebeneinander mittig nach hinten gehen. Ihre Wege kreuzen sich, ohne sich noch einmal zu treffen, und schließlich gehen sie, die Endgültigkeit ihrer gescheiterten Beziehung in der Bewegung visualisierend, in unterschiedliche Richtungen ab.

Währenddessen beginnt sich bereits das Bühnenbild abzumontieren, ein Pendant zur ouvertürenartigen Umbauszene zu Beginn der Inszenierung, in der das Gebäude (immer in der Erinnerung an die Filmvorlage) unter dem Bombenhagel in Trümmer fällt. Hier nun wird wieder ein Gebäude zerstört, wenn man die Filmvorlage vergleichend heranzieht, wenn sich die Inszenierung auch auf das abstrakte Gebäude von Hermanns und Marias Liebe konzentriert. Und wieder kommt Bewegung in das Bühnenbild, das sich in seine beweglichen Einzelteile auflöst. Die Drehbühne dreht, der vordere Bühnenteil senkt sich, der Rückprospekt mit den Seitenwänden fährt nach oben, und die Glasfront fährt zurück auf die Hinterbühne.

IV.3.2.3 Raumbildung in der Adaptation

a) Raumgestaltung durch Licht

Das große Einheitsbühnenbild ermöglicht das Entstehen diverser Spielräume durch Ausstattungsteile wie die Bar bühnenrechts oder die Tische und Stühle in der linken Bühnenhälfte, durch die Bühnenbildelemente der umlaufenden Galerie mit ihren Metalltreppen, sowie durch die große Fensterfront im Hintergrund mit ihren Drehtüren.

Unterstützt vom Lichtwechsel kann somit ein abrupter Übergang zwischen den Szenen von einem Schauplatz zum anderen stattfinden.

Das typisch filmische Springen zwischen Außen- und Innenräumen der Vorlage erfolgt in der Bühnenadaptation durch eben dieses Eröffnen unterschiedlicher Spielräume. Die Darsteller wechseln so neben den üblichen Auf- und Abtritten ins Off mit einigen Schritten

von einem Schauplatz in den anderen, unterstützt durch den entsprechenden Lichtwechsel, der die Abgrenzung der einzelnen Spielräume voneinander evident macht.

Ein Beispiel dafür ist der Übergang zu Szene 14.b (*Maria und der Anwalt*): Maria geht aus der Szene mit Willi nach hinten ab durch die Drehtür, und befindet sich, unterstützt vom entsprechenden Lichtwechsel, der vorher die vordere Mittelbühne großflächig beleuchtet hat, gleich dahinter in der Szene mit ihrem Anwalt, die das Publikum durch die Glasfenster in der Rückwand verfolgen kann, und in der die Figuren mit hellem Licht aus dem dunklen Hintergrund herausmodelliert sind. Durch die Spot-Beleuchtung auf die Figuren werden diese Nahaufnahmengleich evidenziert, obwohl sie sich in der größtmöglichen räumlichen Distanz zum Publikum befinden.⁴⁸⁸

Dieselbe Szenerie wiederholt sich nach einem Black in Szene 16.1. Der Schauplatz *Anwaltsbüro* beschränkt sich zwar durch den Lichtakzent und die Figurenzusammenhänge auf den Bereich hinter der Glasfront, doch wird der Raum nach vorne hin durch ein blaues Lichtrechteck aufgebrochen, das von hinten auf die mittlere Vorderbühne fällt.

Dieses Stilmittel ist charakterisierend für das Licht- und Regiekonzept der ganzen Inszenierung, denn meistens sind über den bespielten Spielraum hinaus auch andere Bühnenteile teilweise beleuchtet. Meistens ergibt sich das so aus Szenen- und Spielraumverschränkung.

Eine Ausnahme von diesem Konzept bildet die erste Szene auf dem Standesamt: Maria und Hermann etablieren sich im Dunkeln auf der dem Publikum an dieser Stelle noch zugewandten Galerie (während des weiteren Inszenierungsverlaufs befindet sich diese Stelle hinter den Glaswänden auf den hinteren oberen Galerie). Das UV-Licht erzeugt den Effekt eines Foto-Negativs, indem es vor allem das weiße Brautkleid aus dem Dunkel herausmodelliert, und die wichtigen Teile des Bildes wie die Gesichter, die Hände etc. schwarz lässt. Die Uniform des Bräutigams erzeugt den gegenteiligen Effekt, denn an ihm erscheint alles schwarz, bis auf die weißen Handschuhe.

⁴⁸⁸ Die Verwendung der entsprechenden Abbildung wurde mir vom Theater mit Verweis auf rechtliche Gründe untersagt.

b) *Akustische Raumgestaltung*

Wie in den meisten der untersuchten Inszenierungen, so spielt auch in der Düsseldorfer Adaptation Livemusik eine große Rolle. Auf einem festen Platz sitzt der Pianist hinten links an einem Flügel im Verhältnis zur Gesamtbühne in den Hintergrund gerückt, tritt aber in ein paar Szenen auch in eine inhaltlich logische Beziehung zu den Darstellern. Zum Beispiel begleitet er in der Einleitung zu Szene 5 Bettis Vortrag von „Nur nicht aus Liebe weinen“, oder spielt in Szene 5.4 zum Tanz mit Bill auf, während Marias Mutter dazu singt. Und in Szene 15b gruppieren sich die Geburtstagsgäste links um einen Tisch, Willis Gesang wird vom Klavier begleitet, und das Akkordeon vervollständigt das Ensemble. Die restlichen Geburtstagsgäste, die zusammen mit Willi am Tisch sitzen, steigen schließlich als Backgroundsänger ein.⁴⁸⁹

Neben der musikalischen Begleitung von Gesangs- oder Tanzeinlagen hat die Klaviermusik natürlich auch einen illustratorischen Gestaltungscharakter, der zum Beispiel den Schauplatz in Szene 5 zur Bar / zum Tanzlokal macht.⁴⁹⁰

Eine entsprechende Funktion nehmen die Einspielungen ein, die beispielsweise mit den Vermisstenmeldungen aus dem Radio der großen Halle in Szene 3 (*Maria und die Liebe*) die Atmosphäre einer öffentlichen Wartehalle geben.

Der ouvertürengleiche Auftakt zum Umbau nach der ersten Szene, in dem die Bühnenmaschinerie von den fahrbaren Wänden im Hintergrund und an den Seiten, über die große Drehbühne bis zum hydraulisch versenkbaren Bühnenboden alle Register zieht, fasst die Inszenierung in einen musikalischen Rahmen.

Die akustische Gestaltung erreicht in der Schlusszene im Wiederaufgreifen dieser Titelmelodie eine eigene Qualität, in der der Spielraum von der Musik eingenommen, und die gesprochenen Worte der Darsteller von ihr verdrängt werden.

Hermanns letzte Worte („Bitte vergiss nicht, ich habe dir alles geschenkt. Das ganze Geld. Es interessiert mich nicht mehr.“⁴⁹¹) und Marias Antwort („Ich habe dir auch alles geschenkt. Das ganze Leben.“⁴⁹²) gehen in dem Crescendo der Titelmelodie beinahe unter. Marias geschriene Worte schaffen es gerade noch, sich durch die Tonkulisse hindurch Gehör zu verschaffen.

⁴⁸⁹ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Anhang S. 329.

⁴⁹⁰ Vgl. Ausführungen in Punkt IV.3.2.2 a), S. 254.

⁴⁹¹ Abschrift aus „Die Ehe der Maria Braun“ (Düsseldorfer Schauspielhaus, DVD o.J.: 2h05'05'' – 2h05'10'')

⁴⁹² Abschrift aus „Die Ehe der Maria Braun“ (Düsseldorfer Schauspielhaus, DVD o.J.: 2h05'10'' – 2h05'16'')

Auf interpretatorischer Ebene kommt in diesem Stilmittel die Sprachlosigkeit der Figuren zum Ausdruck, die Unmöglichkeit des Dialogs, die gleichzusetzen ist mit der Unfähigkeit, die Beziehung (weiter-) zu führen.

Auf formaler Ebene rekurriert der Effekt, dass die Hintergrundmusik, bzw. die Hintergrundgeräusche die Dialoge der Darsteller beinahe überdecken, auf die entsprechende Technik der Filmvorlage.⁴⁹³ Die Tatsache, dass dieses Stilmittel nur in der Schlusszene aufgenommen wird, verleiht ihm eine größere Gewichtung, und vor allem der gescheiterten Beziehung von Maria und Hermann einen adäquaten Ausdruck neben der oben erwähnten stilisierten Trennung in der Proxematik.

c) *Umsetzen der Außenaufnahmen*

Die Schauplätze in der Filmvorlage *Die Ehe der Maria Braun* sind durch das Szenengeschehen, aber natürlich auch durch das Szenenbild, als Außen- oder Innenraum definiert, wenngleich die 42 Innenaufnahmen in insgesamt 50 Szenen⁴⁹⁴ zahlenmäßig überwiegen, vor allem, weil auch Außenszenen entweder ambivalent sind (Szene 35 (*Altes zerbombtes Haus*) und 46 (*Maria und Willi*) spielen jeweils in halbgeschlossenen Häuserruinen), oder innerhalb einer Szene von einem Innenraum in einen Außenraum wechseln, wie die Szenen 6 und 14 der Filmvorlage.

Die Düsseldorfer Adaptation kann mit diesen Vorgaben frei umgehen, da sie alle Szenen in das per se nicht als Innen- oder Außenraum definierte Einheitsbühnenbild mit seinen vielseitig verwendbaren Elementen setzt. Die umlaufende Galerie, sowie die Fensterreihen an der Rückwand können gleichermaßen den Eindruck eines Innen- wie eines Außenraums erwecken, und auch die Tische und Stühle im mittigen Bühnenraum können natürlich beiden Ambienten als Ausstattung dienen.

Charakteristisch für die Inszenierung ist eine Verortung der Spielszene in einem halböffentlichen Innenraum, wie die Eröffnungsszenen 2 (*Maria kommt vom Schwarzmarkt*) und 3 (*Maria und die Liebe*), deren ursprüngliche Verortung im Privaten (Marias Zuhause) hier in eine Art Bahnhofshalle / Wartesaal / Bedürftigenanstalt, und somit in einen öffentlichen Raum, der beinahe schon ein Außenraum ist, verlegt wurde.

Der Rezipient muss über klassische Theaterhinweise darauf schließen, ob eine Szene nun in einem Außenraum spielt. So zum Beispiel, ob die Figuren einen Mantel tragen (wie

⁴⁹³ Vgl. Ausführungen in Punkt IV.3.1.1 b), S. 223.

⁴⁹⁴ Vgl. Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*“, Anhang S. 312 - 313.

beispielsweise die erste Hälfte von Szene 7 (*Maria trifft Oswald*), in der Maria mit Mantel und Koffer von der Abtreibung zurückkommt), oder ob die Szene durch ihren Inhalt (z.B. Marias Arztbesuche in den Szenen 4 und 5.6) logischerweise nur in einem Innenraum spielen können.

Des weiteren ergeben sich Hinweise auf den Schauplatz, indem Maria ihren Anwalt zum Beispiel stets hinter der Glaswand mit den Drehtüren trifft, wo sie voreinander stehen bleiben, als trafen sie sich auf der Straße. Dabei geht Maria in den beiden entsprechenden Szenen 14b und 16 immer durch die rechte Drehtür „hinaus“, und kommt anschließend durch die linke Drehtür wieder „herein“.

Ihre Unterhaltung mit Willi in Szene 19 findet wohl im Freien statt, da die beiden es sich in Picknickmanier auf Willis Jacke bequem machen.

Diese Indizien gehen aber auf sehr traditionelles Theaterhandwerk zurück, aus deren Beobachtung keine neuen, gegebenenfalls von der filmischen Ästhetik beeinflussten Stilmittel zur Schaffung von Schauplätzen abgeleitet werden können.

d) *Verschränkung von Schauplätzen und Spielräumen*

Kosminskis Neuinterpretation schafft neue Konstellationen, vor allem auf der Ebene der Figurenbeziehung, die räumlich visuell unterstützt werden. Besonders plastisch kommt dieses Prinzip in Szene 13 (*Maria zwischen Oswald und Hermann*) zum Vorschein, die die Szenen 43 (*Zuchthaus*) und 44 (*Vor Marias Wohnung*) der Drehbuchvorlage⁴⁹⁵ zu einer Szene verschränkt. In dieser wird die *Ménage à trois* und Marias Zerrissenheit zwischen den beiden Männern nicht nur auf Dialogebene, sondern auch in der räumlichen Disposition der Figuren dargestellt: Hermann im Gefängnis sitzt oben auf der Galerie links, Maria als seine Besucherin ihm gegenüber auf der rechten Seite der Galerie. Unter ihr sitzt Oswald bühnenrechts auf einem Stuhl, von wo aus sich seine Repliken mit Maria in den Dialog zwischen Maria und Hermann mischt. Im Folgenden werden die Schnittstellen sichtbar, an denen die beiden Szenen in der Adaptation verschachtelt wurden:

„MARIA: Warum soll denn der Wärter nicht hören, dass ich mit einem anderen Mann geschlafen habe? Entschuldige, er hört doch aber auch, wenn ich dir sage, dass ich dich liebe.

⁴⁹⁵ Vgl. Märtzsheimer, 1997.

HERMANN: Das ist nicht dasselbe.

MARIA: Eben deshalb, weil es eben nicht dasselbe ist, kann er es ruhig hören.
Und weil es nicht dasselbe ist, musst du es wissen. Denn wenn es
dasselbe wäre, wär ich doch gar nicht hier.

HERMANN: Sieht er gut aus?

OSWALD: Maria.

MARIA: Ich dachte, Sie sind aufs Land gefahren?

OSWALD: Die Blumen sind leider verwelkt. Die Pralinen sind geschmolzen.

MARIA: Du hast kein Recht auf mich.

MARIA: Ja, er sieht gut aus, er ist höflich, und er würde mich nie verletzen.
Und du musst auch wissen, dass ich mit ihm schlafen wollte, ich habe
mich nicht dazu gezwungen. Und weil er mein Arbeitgeber ist und
ich von ihm anhängig bin, wollte ich ihm zuvorkommen. Damit ich
wenigstens auf dem Gebiet unabhängig bleibe.

HERMANN: Ist es jetzt draußen so? Zwischen den Menschen? So kalt?

OSWALD: Warum wolltest du nicht mit mir aufs Land fahren?

MARIA: Weil du mir einen Heiratsantrag gemacht hättest.

OSWALD: Woher hast du das gewusst?

MARIA: Du hast es ehrlich gemeint und ich will es nicht kleiner machen. Ich
hätte dir gleich sagen müssen, dass ich dich nie heiraten werde. Aber
wenn du willst, werde ich deine Liebhaberin sein.

MARIA: Ich weiß nicht, wie es bei den anderen Menschen ist. Es ist keine gute
Zeit für Gefühle, glaube ich. Aber mir ist das lieber so, so berührt
mich nichts wirklich. Hermann, ich liebe dich. Mit allem, was in mir
ist. Und ich werde auf dich warten, mit allem was ich bin.

HERMANN: Irgendwann werde ich wieder mit dir zusammen sein. Dann werde ich
auf dich aufpassen. Bis dahin werde ich dir vertrauen.

OSWALD: Maria?!“⁴⁹⁶

Unterstützend wirkt in diesem Zusammenhang natürlich der große Einheitsbühnenraum. Auch in der Szenenfolge 15a 1-7 (*Episode Vertragsabschluss mit Hermann*) verschränken sich zum Beispiel die Schauplätze der in der Vorlage räumlich getrennten Szenen zwischen Maria und Oswald, Maria und Betti, Maria und Hermann, Oswald und Hermann, sowie

⁴⁹⁶ Abschrift aus „Die Ehe der Maria Braun“ (Düsseldorfer Schauspielhaus, DVD o.J.: 1h10’42’’ – 1h13’17’’)

Oswald und Senkenberg.⁴⁹⁷ Die Liebesszene zwischen Oswald und Maria in Szene 15a.1 spielt sich im Vordergrund bühnenmittig ab. Dort hinein platzt aus der rechten Drehtür im Bühnenhintergrund Betti in Szene 15a.2, die mit Maria sprechen will.

Die Begegnung zwischen Oswald und Hermann in Szene 15a.3 findet in gewohnter Weise auf der Galerie rechts und links statt, während Maria und Betti unten rechts an der Treppe verharren. Beim erneuten Szenenwechsel laufen diese die Treppe hinauf nach hinten auf die Galerie, wo ihr Dialog weitergeht, während Oswald und Hermann auf ihren Plätzen sitzenbleiben. Maria und Betti bleiben hinten in einer wiegenden Umarmung, und summen die Melodie von „Nur nicht aus Liebe weinen“, die die ganze folgende Szene zwischen Oswald und Senkenberg weiterhin zu hören ist. Auch sie selbst bleiben durch einen Lichtkegel präsent und schweben gleichermaßen über Oswald und Senkenberg. Oswald verlässt dann in Szene 15a.5 den Besucherposten auf der rechten Galerie-seite, und geht die Treppe hinunter in sein Büro, in dem Senkenberg schon auf ihn wartet.

Anschließend läuft Maria von Betti zum Spielort „Besucherraum“, und beginnt ihren Dialog mit Hermann aus Szene 15a.6 (*Maria und Hermann*). Die übrigen Figuren verharren auf ihren Positionen, bis in der darauffolgenden Szene Oswald den Dialog mit Senkenberg wieder aufnimmt.

Sodann folgt mit dem Lichtwechsel und dem Musikeinsatz die Geburtstagsszene von Marias Mutter (Szene 15b) in der gesamten Bühnenmitte.

⁴⁹⁷ Vgl. Szene 15a, Szenenprotokoll „Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (R: Burkhard C. Kosminski)“, Anhang S. 329.

Zusammenfassung

Die Düsseldorfer Adaptation von *Die Ehe der Maria Braun* bereichert das Konzept des großen Einheitsbühnenbildes und den darin verteilten Spielräumen mit dem Einsatz der Drehbühne zu Beginn und zum Ende der Inszenierung. Sie besinnt sich in der Umsetzung der filmischen Vorlage ganz auf herkömmliche theatrale Stilmittel und verzichtet auf den Einsatz visueller Medien.

Die Verortung im halböffentlichen Raum, die in den ersten Szenen etabliert wird, lässt die Figuren stets in einem nicht endgültig definierten Raum agieren. Ob es sich bei der Art Wartehalle um einen Innen- oder Außenraum handelt, lässt sich jeweils nur über theaterkonventionelle Hinweise erschließen, wie zum Beispiel ob ein Mantel getragen wird oder nicht. Dies ermöglicht schnelle Szenenanschlüsse und die Verschränkung von Szenen, da die Darsteller teilweise über ihre jeweilige Szene hinaus auf der Bühne bleiben.

Kosminski nimmt in sprachlicher Hinsicht Umverteilungen der Drehbuchtexte vor, was eine Reduzierung der Nebenfiguren zugunsten einer plastischeren Gestaltung der Nebenfigur Betti zur Folge hat. Ansonsten bedient er sich im Unterschied zu den meisten anderen Beispielen keiner sprachlichen Erzählinstanz, sondern verlagert die Erzählebene in den musikalischen Bereich, ähnlich wie die Stuttgarter *Dogville*-Inszenierung.

Die Musik auch hier tragende Funktion. Zahlreiche Liederinlagen von Seiten der Darsteller, die Livemusik vom Flügel und viele Musikeinspielungen sind Teil einer musikalischen Dramaturgie, die die Inszenierung mit einer ouvertürenähnlichen, am Ende wieder aufgegriffenen Exposition rahmt, und dramatische Wendungen akustisch untermalt.

Die musikalische Komponente erweitert die plastischere Figurendarstellung um neue Facetten. Parallel dazu ziehen sich die beiden Lieder „Nur nicht aus Liebe weinen“ und die „Capri Fischer“ leitmotivisch durch die Inszenierung, die damit die musikalische Komponente, und auch die Bedeutung der Geräusche in der Filmvorlage, aufgreift. So übertönt das Crescendo am Ende der Inszenierung z.B. beinahe die Schlussworte der Protagonisten, die in stilisierter Choreographie nebeneinander und aneinander vorbei von der Bühne und in ein getrenntes Leben gehen, wie auch die Filmdialoge bisweilen von den Umgebungsgeräuschen aufgesogen werden.

V Konklusion

Die vorliegende Dissertation widmet sich einem Teilbereich intermedialer theatraler Vorgänge, dem Transport einer dramatischen Vorlage vom Theater in den Film und umgekehrt. Dabei liegt der Schwerpunkt der Betrachtung auf der Bühnenadaptation einer Filmvorlage, deren Anteil an der Spielplangestaltung deutschsprachiger Theater in den letzten Jahren enorm gestiegen ist.

Begrifflich wird das Theater in einer vorangestellten Klärung nicht als Medium definiert, wie es teilweise im aktuellen Intermedialitätsdiskurs der Theaterwissenschaft geschieht, sondern weiterhin als Kunstform bezeichnet. Die mediale Eigenschaft von Film bzw. Theater, also ihre Materialität, bedingt einen unterschiedlichen Umgang mit der Aufnahme anderer Medien, oder eben Kunstformen. So behält jeder Bestandteil einer Bühnenszenierung seine ursprüngliche Materialität bei, während der Transport theatraler Techniken oder Erzählweisen in einen Film ihre Materialität zugunsten der filmischen Zweidimensionalität verändert, wenngleich sie auch weiterhin als Zitat erkennbar sind.

Die vorangestellte Analyse der Shakespeareschen Dramenverfilmungen und der Filme mit einem ausgeprägten Theaterrückbezug in formeller wie auch inhaltlicher Hinsicht im ersten Teil illustriert diese zwangsläufige Inkorporation der theatralen Ausdrucksmittel in die filmische Materialität. So wird der Fokus der Betrachtung automatisch auf die Übernahme erzählerischer Mechanismen und struktureller Faktoren in die Adaptation verschoben.

Dieser Ansatz wird anschließend auch auf die Betrachtung der Bühnenszenierungen filmischer Vorlagen angewendet, um sich auf die ästhetischen Mechanismen der Umsetzung zu konzentrieren, und sich nicht vom tatsächlichen Einsatz filmischer Medien auf der Theaterbühne ablenken zu lassen, der wiederum einen anderen Aspekt von Intermedialität darstellt.

Die Beispielinszenierungen der vorliegenden Arbeit sollten veranschaulichen, welche Mechanismen beim Transport einer Filmvorlage auf die Theaterbühne mit welchem Resultat wirksam werden können.

Bei der Analyse der Filmadaptationen auf der Theaterbühne bin ich wiederholt auf eine große Stärke des Theaterraums gestoßen: simultan ablaufende Szenen, oder sich in ein und demselben Spielort verschränkende Schauplätze sind ein probates Theatermittel, das eine irrationale, sich über die logischen Grenzen des physischen Schauplatzes hinwegsetzende Erzählsituation schafft, ohne die innere Logik des Bühnengeschehens in Frage zu stellen. Die konventionelle Übereinkunft mit dem Theaterpublikum erlaubt der Inszenierung das verbale und nonverbale Behaupten einer Als-Ob-Situation in einem Abstraktionsgrad, der im durchschnittlichen Filmraum schwerlich erreicht werden kann.

Das Theaterpublikum nimmt in der Regel den dargestellten Bühnenraum auch in der kleinsten Andeutung noch als gültigen Schauplatz wahr.

Diese Technik eignet sich besonders gut für die theatrale Umsetzung von Sequenzen in der Filmvorlage, in denen zwei oder mehrere Schauplätze durch Schnittmontage ineinander verzahnt sind, und bietet durch die Dreidimensionalität der Bühne großen Gestaltungsspielraum.

Es gibt Filme wie *Die Ehe der Maria Braun* und *Dogville*, die in ihrer Bildkomposition häufig an die theatrale Aufsplittung des Spielortes in verschiedene Schauplätze, bzw. die Verschränkung zweier logischerweise getrennter Räume in einem Spielraum anknüpfen, aber sie sind ja gerade bewusst vom Zitieren theatraler Darstellungsmodi geprägt.

Im Film *Dogville* entsteht die Überlagerung der Schauplätze durch das Zusammenspiel der Kameraperspektive (einem filmsprachlichen Element) und die fehlenden Häuserwände (dem zugrunde liegenden Theaterzitat), was auf die Entstehung von Mischtechniken zumindest im Film hinweist.

Macht man von derartigen Detailergebnissen wieder einen Schritt zurück und wirft noch einmal einen Blick auf das Phänomen der Filmadaptation als Ganzes, so ist es legitim zu fragen, inwiefern es sich dabei um eine vorübergehende Modeerscheinung handelt, oder ob die Orientierung des Theaters an Kinovorlagen dem Theater selbst grundlegend Neues bringt.

Dass die Adaptation von Filmvorlagen in ihrer Häufung teilweise kuriose Blüten treibt, zeigt folgendes Beispiel, in dem die Adaptation dem Publikum noch vor dem Erscheinen der Vorlage präsentiert wird. Peter Kümmel schreibt in der *Zeit* vom 20. September 07 über Lars von Triers *The Boss of it all* aus dem Jahre 2006, der für das deutsche Publikum

schon auf der Theaterbühne inszeniert wird, noch bevor es die Gelegenheit hatte, den Film im Kino anzusehen:

„Von Triers Film ist in unseren Kinos noch nicht angelaufen und wird dem deutschen Publikum in einer Theaterversion vom 5. Oktober an im Nationaltheater Mannheim vorgeführt. (...) Der Umstand, dass von Triers Film in Deutschland vertheatert wird, noch ehe er in die Kinos kommt, wirft ein Licht auf die eigenartige Neigung deutscher Dramaturgien, sich an »Vorlagen« abzuarbeiten. Man setzt im Zweifelsfall lieber ein Filmdrehbuch oder gern auch einen Roman in Szene, man arbeitet lieber mit den Déjà-vu-Gefühlen des Publikums.“⁴⁹⁸

Durch die unterschiedliche Datierung nationaler Filmstarts kann es zu einer derartigen Verschiebung in der Rezeption kommen. Während es sonst im Ermessen des Zuschauers liegt, sich die Film- oder Romanvorlage vor deren Umsetzung auf der Bühne oder im Kino anzusehen, findet in diesem Fall eine Umkehrung des Rezeptionsvorgangs statt.

Allerdings ist dies kein Anlass für eine negative Bewertung des Phänomens, wie sie im Artikel durchklingt. Ob das Déjà-vu-Gefühl bei der Adaptation einer Filmvorlage größer ist, als bei der Inszenierung eines klassischen und somit mehr als hinreichend bekannten Dramentextes, bleibt dahingestellt. Entsteht als Endprodukt eine schlüssige und künstlerisch wertvolle Inszenierung, so ist der Adaptationsvorgang so legitim wie jede andere theatrale Umsetzung einer (klassischerweise eben dramatisch-literarischen) Vorlage.

Bringen die sogenannten filmischen Erzählstrukturen, die in die Adaptation übernommen werden, wirklich Neuerungen in die „Theatersprache“ ein, oder handelt es sich „nur“ um die Umsetzung eines neuen Stoffes mit der Hilfe überbrachter Theatermittel?

Zum Großteil besinnen sich die Theaterinszenierung in der Adaptation bei der Wahl ihrer Ausdrucksmittel tatsächlich auf die theatralen Stärken, wie beispielsweise den eben genannten Umgang mit dem Theaterraum, oder andere typisch theatrale Stilmittel wie den fliegenden Rollenwechsel im Off oder auf der Bühne, oder die Erzeugung von illustrierenden oder kommentierenden Geräuschen durch die Schauspieler. Ein sehr großes Potenzial liegt für die Bühne in der Arbeit mit den Requisiten und Ausstattungsteilen. Ihre Mehrfachverwendung und spielerische „Zweckentfremdung“ birgt in sich den eigentlichen Kern des Theaters, nämlich das Theater-Spiel.

⁴⁹⁸ Kümmel, in: „Die Zeit“, 20. September 2007, 71.

An sogenannten Neuen Medien kommen in den repräsentativen Beispielsinszenierungen im Grunde nur audiovisuelle Stilmittel zum Einsatz, darunter vor allem die bewegte oder statische Projektion. In rein illustrierender Funktion bringt diese den herkömmlichen Inszenierungstechniken natürlich keine fundamentale Neuerung, zumal sie ja in ihrer Anwendung weit in die Theatergeschichte auf den Piscatorschen Ansatz zurückreicht.

Eine wirkliche Veränderung in der performativen Kunst tritt dann ein, wenn der Einsatz von Technik zu einer völlig neuen Rezeptionssituation führt, wie zum Beispiel durch den Einsatz von 3-D-Brillen in der Videokunst; in der Form von Hörspieltheater im öffentlichen Raum, in dem der Rezipient von einem Walkman geführt wird;⁴⁹⁹ oder eben durch den Einsatz von Publikums-Kopfhörern wie in der Frankfurter Inszenierung von *I Hired A Contract Killer*. Bei derlei Technikeinsatz, der hier immer eine vermittelnde Zwischenschaltung zwischen dem Zuschauer und dem Dargestellten ist, ist ein Verlust der Publikumsgemeinschaft zu beobachten, der durchaus symptomatisch für die Vereinsamungstendenz der modernen Gesellschaft ist.⁵⁰⁰

Insofern ist in dieser Art von Einsatz der Neuen Medien durchaus eine Gefährdung des Theatergedankens vom Kultisch-Religiösen hin zur Vereinzelung auszumachen.

Diese Tendenz konnte jedoch in der vorliegenden Untersuchung keinesfalls festgestellt werden. Vielmehr zeichnen sich die behandelten Beispielanalysen durch einen auffallend geringen Einsatz audiovisueller Medien in diesem Sinne aus. Die Adaptationen konzentrieren sich vielmehr auf die Stärken der theatralen Aufführungssituation, wobei sie die durch zunehmenden Filmkonsum veränderte Sehgewohnheit bei Theaterschaffenden sowie Theaterpublikum in die Inszenierung integrieren.

Es geht dieser Dissertation nicht um das Aufspüren tatsächlich neuer und nie dagewesener Inszenierungstechniken, als vielmehr um die Beschreibung einer veränderten Inszenierungsästhetik, wie sie sich in der Filmadaptation auf der Theaterbühne präsentiert.

⁴⁹⁹ Balme beschreibt diese Form in seinem Beitrag „Audio theatre: the mediatization of the theatrical space“ in: Chapple/Kattenbelt, 2006, 117-124.

⁵⁰⁷ Hartmut Rosa beschreibt das Theater als Ort der ungeteilten Publikumsaufmerksamkeit im ansonsten so fragmentierten gesellschaftlichen Zeitgefüge:

“Indem es [eigene Anm.: das Theater] unserem Bewusstsein auf der Bühne einen Ankerpunkt bietet, zwingt es uns zugleich in einen kollektiven Zeit- und Erfahrungsrhythmus: Es gibt nicht mehr viele Orte in unserer fragmentierten Gesellschaft, in der die Aufmerksamkeit von zugleich anwesenden Menschen auf dieselbe Geschichte, dieselben Worte, Gefühle, Geräusche und Bilder gelenkt wird, so dass viele gleichzeitig Ähnliches als Kollektives erleben.” (Rosa, 2/2007, 37)

So konnte ich in meinen Analysen beispielsweise einen zunehmenden Einsatz vom Film inspirierter Stilmittel auf der Bühne beobachten: mit dem etablierten Theaterblack, werden in den Inszenierungsbeispielen Zeitsprünge realisiert oder reine Hör-Räume gestaltet; Freeze und Zeitlupe werden aus dem filmischen Zusammenhang in die theatrale Darstellung übertragen.

Die Sprache orientiert sich auffallend häufig an einem Teilphänomen des Films, der Off-Voice, in dem ein unsichtbarer Sprecher Erklärungen oder Vorinformationen zur Handlung abgibt. Das Theater kennt eine solche Instanz natürlich in verschiedenen historischen Ausprägungen, man denke nur zurück an den Chorus in Shakespeares *König Heinrich V*, oder auch an den Spielleiter in Thornton Wilders *Unsere kleine Stadt*. Und dennoch bringt in Einzelfällen eine Filmvorlage wie *Dogville* mit ihren weitschweifigen Off-Voice-Kommentaren diese körperlose Sprachdimension in der Adaptation neu in das Theater zurück, und bietet eine Drehbuchvorlage wie *I Hired A Contract Killer* mit ihren den Szenen vorangestellten poetischen Beschreibungen, die im Film gar nicht umgesetzt wurden, der Bühne ergänzendes sprachliches Material zur spielerischen Umsetzung.

Freilich muss man hier anmerken, dass derartiges auf den ersten Blick zusätzliches Material in der Theaterliteratur reichlich vorhanden ist, wie zum Beispiel in Ibsens detaillierten Regieanweisungen, Pirandellos langen Sekundärtextpassagen in seinem *Heinrich IV*, oder auch in Dürrenmatts Exposition im ersten Akt der *Physiker*, die mit wenigen Worten ein äußerst treffendes plastisches Bild des äußeren gesellschaftlichen und landschaftlichen Kontextes malt, der „eigentlich keine Rolle [spielt], wird hier nur der Genauigkeit zuliebe erwähnt, verlassen wir doch nie die Villa des Irrenhauses“.⁵⁰¹

In der zeitgenössischen Dramenproduktion wird dieses sprachliche Stilmittel tendenziell wieder aufgegriffen, dabei aber im Rückgriff auf filmische Bildtechniken wie zum Beispiel die Detailaufnahme. Ein aktuelles Beispiel hierfür ist die Regieanweisungs-Passage in Anja Hillings *Monsun*, die den Blick einer Figur in allen Einzelheiten beschreibt und dabei am ehesten an eine filmische Detailaufnahme erinnert:

„Ein Käsebrot auf dem Tisch. Das starrt sie an. Sie sieht genau. Das Brot ist zusammengeklappt. Es liegt auf einer Plastikfolie. Sie sieht Kondensbläschen. Sie sieht

⁵⁰¹ Dürrenmatt, 1985, 11. Die Dürrenmattsche Einleitung erinnert in ihrer beschreibenden Bewegung von der näheren Umgebung aus in den Salon hinein an die Kameraführung einer klassischen filmischen Exposition, und wurde ja auch tatsächlich in der Verfilmung mit Therese Giehse⁵⁰¹ in nonverbalen Bildern entsprechend umgesetzt.

die Butter, die aus den Löchern im Teig quillt. Sie sieht, dass der Käse sich wellt am Rand.“⁵⁰²

Die erzählerische Kraft der Musik mit ihrer Fähigkeit, schon mit wenigen Tönen eine inhaltliche Assoziation zu wecken, einen Kommentar abzugeben, eine plastische Szenenatmosphäre zu schaffen, oder den Seelenzustand einer Figur wiederzugeben, wird vom sogenannten Sprechtheater mal mehr mal weniger häufig eingesetzt. Im Moment vertraut das sogenannte Sprechtheater wieder sehr auf diese Kraft. Kaum eine Inszenierung ohne musikalische Toneinspielung oder Livedarbietung, die Grenzen zwischen den aufgestellten Kategorien Musik- und Sprechtheater werden durchlässig.

In allen untersuchten Beispielinszenierungen fungiert die Musik mit unterschiedlichem Intensitätsgrad als erzählerische Instanz, und mit ein paar Einschränkungen werden alle inszenierungsrelevanten Geräusche von den Darstellern selbst erzeugt. Auch dies ist ein bewusster Rückgriff auf die spielerischen Möglichkeiten der theatralen Darstellung im Gegensatz zur Filminszenierung.

Als Impulsgeber für den vermehrten Musikeinsatz auf der Theaterbühne, vor allem in der Tendenz, eine durchgehende Tonkulisse mit musikalischer Dramaturgie zu gestalten, gilt aber sicherlich auch der Film, dessen Soundtrack neben den Bildern einen beträchtlichen Teil der erzählerischen Gestaltung übernimmt.

Der Film beeinflusst sicherlich nicht nur die Sehgewohnheiten von Theaterschaffenden und –rezipienten, sondern auf unbewussterer Ebene auch ihre Hörgewohnheiten. Und mit seiner musikalischen und fotografischen Erzählweise, marginal auch mit seinen Plots, trägt er in der Filmadaptation auf der Theaterbühne zur Erweiterung des Theaterrepertoires bei, ohne jedoch die Theaterkunst von sich selbst zu entfremden.

⁵⁰² Hilling, 2007, 47.

VI Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERATUR

THEATERSTÜCKE

Dürrenmatt, Friedrich: „Die Physiker“. Diogenes Verlag, Zürich 1985.

Hilling, Anja: „Monsun“. In: Theater heute 02/2006, Friedrich Verlag Berlin, S. 47-57.

Klose, Dietrich (Hg.): „William Shakespeare. Romeo und Julia“. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Nachwort von Herbert Geisen. Reclam, Stuttgart 1997.

Marinetti, Filippo Tommaso: „Eine erhörte Landschaft“. In: Loeffler, Peter: „Futurismus. Fünfundzwanzig Stücke. Herausgegeben und ins Deutsche übersetzt von Peter Loeffler“. Basel 1990. S. 54-55.

Schiller, Friedrich: „Die Jungfrau von Orleans“. Reclam, Stuttgart 2002.

Shakespeare, William: „König Heinrich der Fünfte“. In: *Shakespeare. Sämtliche Werke. Übersetzt von Schlegel und Tieck*. Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1998. Bd. 1, S. 335-418.

Shakespeare, William: „Romeo und Julia“. In: *Shakespeare. Sämtliche Werke. Übersetzt von Schlegel und Tieck*. Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1998. Bd. 2, S. 83-161.

DREHBÜCHER / REGIEBÜCHER

Kaurismäki, Aki: „I Hired A Contract Killer. Drehbuch“. HaffmannsTaschenBuch AG, Zürich 1991.

Mehmert, Gil: „Regiebuch – I Hired A Contract Killer“. Internes Regiebuch zur Inszenierung am Metropoltheater München 2001.

Trier, Lars von: „Dogville. Deutsch von Maja Zade.“ Rowohlt Theater Verlag, Stuttgart o.J.

Märtesheimer, Peter / Fröhlich, Pea: „Die Ehe der Maria Braun. Ein Drehbuch für Rainer Werner Fassbinder.“ Herausgegeben und mit einem Nachwort von Michael Töteberg. bellville Verlag Michael Farin, München 1997.

Brux / Kosminski: „DIE EHE DER MARIA BRAUN. Nach dem Drehbuch von Peter Märtesheimer und Pea Fröhlich und einer Vorlage von RAINER WERNER FASSBINDER.“ Für die Bühne bearbeitet von Ingohrux und Burkhardt C. Kosminski. Rainer Werner Fassbinder Foundation, Düsseldorfer Schauspielhaus Spielzeit 2003/2004.

Sinclair, Andrew (Hg.): „Classic Film Scripts. HENRY V by William Shakespeare. Produced and directed by Laurence Olivier“. Lorrimer Publishing, London 1984.

PROGRAMMHEFTE

Schauspiel Stuttgart (Hg.): „Dogville. Lars von Trier“. Programmheft zur Premiere vom 1. Oktober 2005.

Münchner Kammerspiele (Hg.): „Die Ehe der Maria Braun“. Programmheft zur Premiere am 6. Juni 2007. Spielzeit 2006 / 07. Gerber GmbH Druck + Medien, Kirchheim bei München.

Neue Schauspiel GmbH (Hg.): „Die Ehe der Maria Braun“. Programmheft zur Premiere am 11. Oktober 2003 am Düsseldorfer Schauspielhaus. Druck-Studio Kühler, Düsseldorf.

LITERATUR

Bradbury, Ray: „Fahrenheit 451“. Wilhelm Heyne Verlag, München 1993.

Brecht, Bertolt: „Gesammelte Werke in 20 Bänden“. Suhrkamp, Frankfurt 1967.

Verne, Jules: „Die Leiden eines Chinesen in China (Les tribulations d'un chinois en Chine)“. Übersetzt von Erich Fivian. Diogenes, Zürich 1977.

FILMOGRAPHIE

Branagh, Kenneth: „Henry V“ (VHS). Aufzeichnung der Fernsehausstrahlung im ZDF vom 16.04.1995.

KulturSPIEGEL: „Die Ehe der Maria Braun. Rainer W. Fassbinder. Edition Deutscher Film 24“ (DVD). Kinowelt GmbH, Leipzig 2009.

Kaurismäki, Aki: „I Hired a Contract Killer“ (DVD). Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG, Köln 2009.

Luhrmann, Baz: „Romeo und Julia“ (DVD). Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2009.

Olivier, Laurence: „Henry V“ (DVD). The Rank Collection. Carlton Visual Entertainment Limited, 2003.

Trier, Lars von: „Dogville“ (DVD). Concorde Home Entertainment GmbH, München 2004.

AUFZEICHNUNGEN VON INSZENIERUNGEN

Düsseldorfer Schauspielhaus: „Die Ehe der Maria Braun“ (DVD), Regie: Burkhard C. Kosminski. Interne Aufzeichnung o.J.

Kammerspiele München: „Die Ehe der Maria Braun“ (DVD), R: Thomas Ostermeier. Interne Aufzeichnung 2007.

Metropoltheater München: „Dogville“ (DVD), Regie: Jochen Schölch. Jochen Krug: Aufzeichnung der Premiere am 19.04.2007.

Metropoltheater München: „I Hired A Contract Killer“ (VHS), Regie: Gil Mehmert. Interne Aufzeichnung der Aufführung 2001.

Roos, Theo (Fernsehregie): „I Hired A Contract Killer“ (VHS), Metropoltheater München, Regie: Gil Mehmert, ZDF 2002.

Rossacher, Hannes (Fernsehregie): „Die Ehe der Maria Braun. Aufzeichnung einer Aufführung der Münchner Kammerspiele aus der Schaubühne am Lehniner Platz Berlin“ (DVD), Münchner Kammerspiele, Regie: Thomas Ostermeier, 3sat 24. Mai 2008.

Schauspiel Frankfurt: „I Hired A Contract Killer oder Wie feuere ich meinen Mörder“ (DVD), Regie: Florian Fiedler. Interne Aufzeichnung der Vorstellung vom 19.05.2006.

Staatstheater Stuttgart: „Dogville“ (DVD), Regie: Volker Lösch. Interne Aufzeichnung o.J.

SEKUNDÄRLITERATUR

LEXIKA / BIBLIOGRAPHIEN

Andreini, Alberto (Hg.): „Gli Uffizi“. Bonechi, Florenz 1999.

Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hg.): „Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles“. Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1992³.

Hensel, Georg: „Spielplan. Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart.“ In 2 Bänden. Econ Ullstein List Verlag, München 2001.

Sucher, C. Bernd (Hg.): „Theaterlexikon Band 2, Begriffe“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1996.

Deutscher Bühnenverein (Hg.): „Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins Deutschland – Österreich - Schweiz“. Mykenae Verlag Rossberg KG, Bensheim.

Deutscher Bühnenverein – Bundesverband deutscher Theater (Hg.): „Wer spielte was? Werkstatistik“. Mykenae Verlag, Köln.

„Meisterwerke der Kunst. Malerei von A – Z“. Isis Verlag AG, Chur (Schweiz) 1994.

Schick, Ingrid T.: „Schätze aus den Uffizien, Florenz“. ArsEdition, München 1996.

Steets, Bernd: „Theatralmanach. Spielzeit 2006/2007. Eine Topographie der deutschsprachigen Theater“. Edition Smidt, Pullach 2006.

INTERVIEWS

Chua, Lawrence (1997): „Peter Greenaway: An Interview“. In: Gras, Vernon / Gras, Marguerite (Hg.): „Peter Greenaway. Interviews“. University Press of Mississippi / Jackson 2000, S. 177-185.

Ciment, Michel (1993): „Interview with Peter Greenaway: *The Baby of Macon*“. In: Gras, Vernon / Gras, Marguerite (Hg.): „Peter Greenaway. Interviews“. University Press of Mississippi / Jackson 2000, S. 154-165.

Danek, Sabine / Beyer, Torsten: „Beyond Cinema“. In: Gras, Vernon / Gras, Marguerite (Hg.): „Peter Greenaway. Interviews“. University Press of Mississippi / Jackson 2000, S. 166-171.

Herpell, Gabriela: „Lars von Trier über Tricks“. In: Süddeutsche Zeitung vom 12./13. November 2005, Seite VIII.

Luhrmann, Baz (1998): <http://www.romeoandjuliet.com> (zitiert in: Thiele, Jens: „»Kiss kiss bang bang« WILLIAM SHAKESPEARES ROMEO UND JULIA (Luhrmann, USA 1996)“. In: Helmut Korte (Hg.): „Einführung in die Systematische Filmanalyse“. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2001, S. 195-238. S. 195. (Auf der Internetseite war das Zitat am 05.03.07 um 10:59 nicht mehr auffindbar)

Petrakis, John (1997): „Blasphemy in Cinema: An Interview with Peter Greenaway“. In: Gras, Vernon / Gras, Marguerite (Hg.): „Peter Greenaway. Interviews“. University Press of Mississippi / Jackson 2000, S. 172-175.

Von Trier, Lars: „Gedanken – Ideen – Inspirationen“. In: Trier, Lars von : „Dogville“ (DVD). Concorde Home Entertainment GmbH, München 2004, Extras S. 1-23.

KRITIKEN

Heymann, Sabine: „Die Kunst der Fuge“, In: Theater heute, 8-9/2005, 67.

Hoch, Jenny: „Noch einmal die Topfpflanze gießen. Am Schauspiel Frankfurt inszeniert Armin Petras einen ratlosen „Egmont“ und Florian Fiedler einen lakonischen Kaurismäki“, in: Süddeutsche Zeitung vom 23.11.05.

Thomas Neuhauser, in: „<http://www.arte.tv/de/film/dancer-in-the-dark/Videos-und-Interviews/883866.html>“ (konsultiert am 07.07.2007 um 12:42 Uhr).

Delphine Valloire, in: „<http://www.arte.tv/de/film/dancer-in-the-dark/Videos-und-Interviews/883866.html>“ (konsultiert am 07.07.2007 um 12:42).

Flemming Schock, < http://www.filmspiegel.de/filme/dogville/dogville_1.php > (konsultiert am 07.07.2007 um 12:24 Uhr)

AUFSÄTZE / ARTIKEL (ZEITSCHRIFTEN)

Baecker, Dirk: „Kunst, Theater und Gesellschaft“, In: „dramaturgie“. Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft, Heft 2/2005, S. 9-15.
http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2005_02/05.pdf
02.06.08, 16:59

Balme, Christopher: „Theater zwischen den Medien. Perspektiven für Theaterwissenschaft und Kritik angesichts einer zunehmenden Intermedialität in der Theaterpraxis“. In: Die deutsche Bühne, Heft 10/2003, S. 48-51.

Brecht, Bertolt: „Zur Theorie des Lehrstücks“. In: der.: „Schriften zum Theater 3“ (Redaktion: Werner Hecht) (Gesammelte Werke 17), Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1967, 1022-1025.

Diederichsen, Diedrich: „Theater ist kein Medium – aber was bewirkt es, wenn der Mann mit der Videokamera auf der Bühne arbeitet?“. In: „dramaturgie“. Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft, Heft 1/2004, S. 3-7.
http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2004_01/dramaturg2004_01_diederichsen.php
02.06.08, 16:19

Hammerthaler, Ralph: „Das Kino und sein Double: Warum das Theater tut, was es tun muß: es klagt beim Film.“ In: Süddeutsche Zeitung, 12.1.1998.

Kahle, Ulrike: „Mit geballter Faust“. In: „Theater heute“, Heft 11/2005, S. 20-23.

König, Anne-Sylvie: „Warum und wie man Filme auf das Theater bringt“. In: „dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft“, Heft 2/2003, S. 15-17.

Kümmel, Peter: „Ist dieses Theater nicht schon das Leben selbst?“, In: „Die Zeit“, Nr. 39 vom 20. September 2007, KulturSaison, S. 71.

Lehmann, Hans-Thies: „Tick, Tack“, In: „dramaturgie“. Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft, Heft 2/2007, S. 10-13.
http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2007_02/dramaturgie2_07_web.pdf
02.06.08, 16:33

Lengers, Birgit / Matzke, Mieke / Arioli, Ann-Marie: „Film und Theater – Produktive Mischverhältnisse und Missverständnisse“, In: „dramaturg. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft“, Heft 2/2003, S. 19-21.

Meyer, Petra Maria: „Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft“, In: „Forum modernes Theater“, Bd. 12, Heft 2 / 1997, S. 115-131.

Meyerhold, W.: „Kinofizierung des Theaters“. In: Film und Volk. 1930, Heft 3.

Petras, Armin: „Um 9.30 Uhr beginnt die Traumzeit“. In: „Zeit Campus“, 1/2007, S. 48.

Rosa, Hartmut: „Entschleunigungszone und Erfahrungsraum“, In: „dramaturg“. Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft, Heft 2/2007, S. 37-39.

http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2007_02/dramaturgie2_07_web.pdf
02.06.08, 16:33

Schmidt, Christopher: „Homo labor“. In: Süddeutsche Zeitung, 02.10.2008.

Schröter, Jens: „Intermedialität“, In: „Theorie der Medien“ (online journal: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 - consulted 3. Mai 2006).

Wille, Franz: „Wie es euch gefällt“. Jahrbuch von Theaterheute, Sondernummer 2007, Friedrich Berlin Verlag, Berlin 2007, S. 7-16.

AUFSÄTZE (ANTHOLOGIEN)

Albersmeier, Franz-Josef: „Die Auseinandersetzung um die Montage als filmhistorisches Paradigma“. In: Horst Fritz (Hg.): „Montage in Theater und Film“. Francke Verlag, Tübingen / Basel 1993, 201-214.

Balme, Christopher: „Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung“. In: Christopher Balme / Markus Moninger (Hg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien“. ePODIUM Verlag, München 2004.

Balme, Christopher: „Audio theatre: the mediatization of the theatrical space“ in: Chapple, Freda und Chiel Kattenbelt (Hg.): Intermediality in Theatre and Performance. Amsterdam 2006, 117-124.

Boenisch, Peter M.: „Aesthetic art to aesthetic act: theatre, media, intermedial performance“. In: Freda Chapple, Chiel Kattenbelt (Hg.): „Intermediality in Theatre and Performance“. Amsterdam / New York, Rodopi 2006, S.103-116.

Craig, Edward Gordon: „Die Kunst des Theaters“. In: E.G. Craig: „Über die kunst des theaters“. Gerhard Verlag, Berlin 1969.

Dietrich, Margret: „Der Schauspieler und das Publikum“. In: Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (Hg.): „Texte zur Theorie des Theaters“. Reclam, Stuttgart 1991, S. 501-505.

Dürrenmatt: „Theaterprobleme“. In: Horst Turk (Hrsg.): „Theater und Drama- Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt.“ Gunter Narr Verlag, Tübingen 1992.

Eisl, Sonja: „Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater! Das Genre «Theaterfilm»“. In: Kotte, Andreas (Hg.): „Theater im Kasten. Rimini Protokoll, Castorfs Video, Beuys & Schlingensief, Lars von Trier“. Chronos Verlag, Zürich 2007. S. 11 – 44.

Eke, Norbert Otto: „Intermedialität und Theatralisierung: Peter Greenaways Film-Theater“. In: Balme, Christopher / Moninger, Markus (Hg.): „Crossing Media“. ePODIUM Verlag, München 2004, 121-146.

Englhart, Andreas: „Was ist ein Theater-Bild? – Anmerkungen zur aktuellen Diskussion über den iconic turn und zum Phänomen des Bildes im Theater.“ In: Ahrends, Günter u.a. (Hg.): „FORUM MODERNES THEATER“, Band 19 (2004), Heft 1, S. 3 – 25.

Kuchenbuch, Thomas: „Theoretical Approaches to Theatre and Film Adaptation: A History“, In: Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (Hg.): „Intermediality in Theatre and Performance“. Amsterdam 2006, S. 169-180.

Mann, Thomas: „Über den Film“. In: Kaes, Anton (Hg.): „Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929“. Niermeyer Verlag, Tübingen 1978, S. 164-166.

Marinetti, F.T.: „Das Varieté. 1913“. In: Apollonio, S. 170-177.

Marinetti, F.T.: „Gründung und Manifest des Futurismus. 1909“. In: Apollonio, S. 30-36.

Meyer, Petra Maria: „Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft“. In: Ahrends, Günther (Hg.): Forum Modernes Theater, Gunter Narr, Bochum 1996, Bd. 11, Heft 1.

Müller, Jürgen E.: „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte“. In: Jörg Helbig (Hg.): „Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets“. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998, S. 31-40.

Paech, Joachim: „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“. In: Jörg Helbig (Hg.): „Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets“. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998, S. 14-30.

Pavis, Patrice: „Der Metatext der Inszenierung“. In: Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (Hg.): „Texte zur Theorie des Theaters“. Reclam, Stuttgart 1991, S. 349-354.

Prampolini, Enrico: „Futuristische Bühnenbilderei (Manifest). 1915“. In: Apollonio, S. 235-236.

Remshardt, Ralf Erik: „Als die Bilder laufen lernten“, In: Gabriele Brandstetter / Helga Finter / Markus Weißendorf (Hg.): „Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste“, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1998, 77-87.

Schäffner, Christina: „Systematische Übersetzungsdefinitionen“. In: Kittel, H./Frank, A.P./Greiner, N. e.al. (Hg.): „Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung“. De Gruyter, Berlin / New York 2004. Teilband 1.

Scheer, Brigitte: „Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung“. In: Früchtl, Zimmermann (Hrsg.): „Ästhetik der Inszenierung“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001. S. 93-94

Thiele, Jens: „»Kiss kiss bang bang« WILLIAM SHAKESPEARES ROMEO UND JULIA (Luhrmann, USA 1996)“. In: Helmut Korte (Hg.): „Einführung in die Systematische Filmanalyse“. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2001, S. 195-238.

Wagner, Meike: „Of other bodies: the intermedial gaze in theatre“. In: Chapple/Kattenbelt: „Intermediality in Theatre and Performance“. Editions Rodopi B.V., Amsterdam/New York 2006, S. 125-136.

ANTHOLOGIEN / MONOGRAPHIEN

Albersmeier, Franz-Josef: „Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität“. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992.

Apollonio, Umbro: „Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909 – 1918“. DuMont, Köln 1972.

Auslander, Philip: „Liveness. Performance in a Mediatized Culture“. Routledge, London/New York 1999.

Baecker, Dirk: „Studien zur nächsten Gesellschaft“. Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Frankfurt am Main 2007.

Bailey, Peter J.: „The reluctant film art of Woody Allen“. The University Press of Kentucky, 2001.

Balme, Christopher: „Einführung in die Theaterwissenschaft“. Erich Schmidt, Berlin 2001.

Balme, Christopher / Moninger, Markus (Hg.): „Crossing Media“. ePODIUM Verlag, München 2004.

Barner, Wilfried (Hg.): „Lessing. Werke und Briefe“. Bd. 5/2: „Laokoon. Werke 1766-1769“. Deutscher Klassiker Verlag, FfM 1990.

Bazin, André: „Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Mit einem Vorwort von Eric Rohmer, und einem Nachwort von Francois Truffaut.“ Hg.: Hartmut Bitomsky / Harun Farocki / Ekkard Kämmerling. Du Mont, Köln 1975.

Bolter, Jay David / Richard Grusin: „Remediation: Understanding New Media“. MIT Press, Cambridge/Massachusetts 1999, 2000, 2002.

Branagh, Kenneth: „Beginning“. Chatto & Windus, London 1989.

Brandstetter, Gabriele/Helga Finter/Markus Weißendorf (Hg.): „Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste“. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1998. In: Günter Ahrens, H.-P. Bayerdörfer u.a. (Hg.): „Forum Modernes Theater.“ Schriftenreihe, Bd. 24.

Brauneck, Manfred: „Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters“. Bd. 1. J.B. Metzler, Stuttgart / Weimar 1993.

Brauneck, Manfred: „Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters“. Bd. 2. J.B. Metzler, Stuttgart / Weimar 1996.

Brecht, Bertolt: „Gesammelte Werke in 20 Bänden“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967.

Cazelles, Raymond / Rathofer, Johannes: „Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les Très Riches Heures. Mit einer Einführung von Umberto Eco“. Hirmer Verlag München, 1988.

„Die Très Riches Heures des Jean Duc de Berry im Musée Condé Chantilly. Vorwort von Millard Meiss, Einführung und Bilderläuterungen von Jean Longnon und Raymond Cazelles, Musée Condé“. Lizenzausgabe Deutscher Bücherbund Stuttgart, Prestel-Verlag München, 1973.

Chapple, Freda und Chiel Kattenbelt (Hg.): „Intermediality in Theatre and Performance“. Amsterdam 2006.

Crowl, Samuel: „The Films of Kenneth Branagh“. Praeger, Westport, Connecticut / London 2006.

Davies, Anthony: „Filming Shakespeare's Plays. The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa“. Cambridge University Press, 1988.

Ditschek, Eduard: „Politisches Engagement und Medienexperiment“. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1989.

Eisenstein, Sergej M.: „Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005.

Esslin, Martin: „Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen“. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1989.

Flemming, Antje: „Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper“. Bertz + Fischer GbR, Berlin 2010.

Forst, Achim: „Breaking the dreams. Das Kino von Lars von Trier“. Arte edition, Schüren Presseverlag, Schüren 1998.

Freud, Sigmund: „Die Traumdeutung. Nachwort von Hermann Beland“. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main 1991.

Fritz, Horst (Hg.): „Montage in Theater und Film“. Francke Verlag, Tübingen / Basel 1993.

Gehse, Kerstin: „Medien-Theater. Medieneinsatz und Wahrnehmungsstrategien in theatralen Projekten der Gegenwart“. Diss. Deutscher Wissenschaftsverlag (DWV), Würzburg / Boston 2001.

Gregor, Ulrich / Patalas, Enno: „Geschichte des Films“. C. Bertelsmann Verlag, München/Gütersloh/Wien 1973.

- Grotowsky, Jerzy: „Das arme Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook“. Friedrich Velber Verlag, 1970.
- Haas, Birgit: „Plädoyer für ein dramatisches Drama“. Passagen Verlag, Wien 2007.
- Helbig, Jörg (Hg.): „Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets“. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998.
- Hensel, Georg: „Spielplan. Der Schauspielführer von der Antike bis zu Gegenwart“. In zwei Bänden. Econ Ullstein List Verlag, München 2001.
- Hiß, Guido: „Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse“. Reimer, Berlin 1993.
- Hoffmann, Ludwig / Wardetzky, Dieter (Hg.): Wsewolod E. Meyerhold / Alexander I. Tairow / Jewgeni B. Wachtangow. Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters“. Reclam, Leipzig 1972.
- Holmes, Martin: „Shakespeare and his players“. John Murray, London 1972.
- Kaes, Anton (Hg.): „Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929“. Niermeyer Verlag, Tübingen 1978.
- Kant, Immanuel: „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“. In: „Kritik der Urteilskraft“. Reclam Verlag, Stuttgart 1963. S. 67-313.
- Keesey, Douglas: „The Films of Peter Greenaway. Sex, Death and Provocation“. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson/North Carolina/London 2006.
- Korte, Helmut (Hg.): „Einführung in die Systematische Filmanalyse“. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2001.
- Kapp, Julius (Hg.): „Grundlegende theoretische Schriften“ (Bd. 10, 47-185). In: Ders.: „Richard Wagners gesammelte Schriften“. Hesse&Becker, Leipzig 1914.
- Kittel, H./Frank, A.P./Greiner, N. e.al. (Hg.): „Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung“. Bd. 1. De Gruyter, Berlin / New York 2004.
- Kotte, Andreas (Hg.): „Theater im Kasten. Rimini Protokoll, Castorfs Video, Beuys & Schlingensief, Lars von Trier“. Chronos Verlag, Zürich 2007
- Krämer, Sybille (Hg.): „Performativität und Medialität“. Fink Verlag, München 2004.
- Kreidt, Dietrich (Hg.): „Edward Gordon Craig: Über die Kunst des Theaters“. Gerhard Verlag, Berlin 1969.
- Lefèvre, Raymond: „Sir Laurence Olivier. Seine Filme – sein Leben“. Wilhelm Heyne Verlag, München 1980.
- Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): „Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen“. Walter de Gruyter, Berlin / New York 1999.
- Leschke, Rainer: „Einführung in die Medientheorie“. Wilhelm Fink Verlag, München 2003.
- Loeffler, Peter: „Futurismus. Fünfundzwanzig Stücke“. Birkhäuser, Basel 1990.
- Lüthi, Max: „Das europäische Volksmärchen“. A. Francke Verlag, Tübingen 2005.
- Maintz, Christian / Möbert, Oliver / Schumann Matthias (Hg.): „Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität“. Lit Verlag, Münster/Hamburg/London o.J.
- Mertens, Matthias: „Forschungsüberblick »Intermedialität«. Kommentierungen und Bibliographie“. Revonnah, Hannover 2000.

- Meyer, Petra Maria: „Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung“. Parerga, Düsseldorf 2001.
- Monaco, James: „Film verstehen“. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1980.
- Müller, Ulrich / Wapnewski, Peter (Hg.): „Richard-Wagner-Handbuch“. Alfred Körner Verlag, Stuttgart 1986.
- Piscator, Erwin: „Das politische Theater, neubearbeitet von Felix Gasbarra“. Reinbek bei Hamburg, 1963.
- Rajewsky, Irina: „Intermedialität“. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2002.
- Schabert, Ina (Hg.): „Shakespeare- Handbuch“. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2000.
- Schoenmakers, Henri / Bläske, Stefan / Kirchmann, Kay / Ruchatz, Jens (Hg.): „Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme“. Transcript Verlag, Bielefeld 2008.
- Schunert, Sonja: „Shakespeare's »Hamlet« im Film. Eine vergleichende Analyse ausgewählter Spielfilmproduktionen“. Examensarbeit im Fach Bildende Kunst/Visuelle Kommunikation, Universität Oldenburg 1998.
- Silviria, Dale: „Laurence Olivier and the Art of film Making“. Rutherford / Madison /Teaneck. Fairleigh Dickinson University Press, London and Toronto: Associated University Presses 1985.
- Sontag, Susan: „Kunst und Antikunst“. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1968.
- Steinweg, Reiner: „Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung“. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1972.
- Stevenson, Jack: „World Directors. Lars von Trier“. British Film Institute, London 2002.
- Sucher, C.B. (Hg.): „Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien“. Deutscher Taschenbuchverlag, München 1996.
- Toeplitz, Jerzy: „Geschichte des Films. 1895-1928“. Rogner & Bernhard, München 1973.
- Töteberg, Michael (Hg.): „Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews“. Frankfurt am Main 1982.
- Töteberg, Michael: „Rainer Werner Fassbinder“. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2002.
- Truffaut, François: „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?“. Wilhelm Heyne Verlag, München 1973 (1966).
- Weimann, Robert: „Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie, Dramaturgie, Gestaltung“. Henschelverlag Berlin, 1967.
- Werner, Jochen: „Aki Kaurismäki“. Bender Verlag, Mainz 2005.

VII Anhang

Szenenprotokolle zu:

| | |
|--|--------|
| Shakespeare, <i>König Heinrich V</i> (R: Branagh) | S. 287 |
| Shakespeare, <i>König Heinrich V</i> (R: Olivier) | S. 293 |
| Shakespeare, <i>Romeo & Julia</i> (R: Luhrmann) | S. 296 |
| Lars von Trier, <i>Dogville</i> | S. 298 |
| Woody Allen, <i>Geliebte Aphrodite</i> | S. 302 |
| Peter Greenaway, <i>Das Wunder von Mâcon</i> | S. 305 |
| Aki Kaurismäki, <i>I Hired A Contract Killer</i> | S. 308 |
| R. Werner Fassbinder, <i>Die Ehe der Maria Braun</i> | S. 311 |
| Kaurismäki, <i>I Hired A Contract Killer</i> (R: Gil Mehmert) | S. 314 |
| Kaurismäki, <i>I Hired A Contract Killer</i> (R: Florian Fiedler) | S. 316 |
| Trier, <i>Dogville</i> (R: Volker Lösch) | S. 319 |
| Trier, <i>Dogville</i> (R: Jochen Schölch) | S. 322 |
| Fassbinder, <i>Die Ehe der Maria Braun</i> (R: Thomas Ostermeier) | S. 324 |
| Fassbinder, <i>Die Ehe der Maria Braun</i> (Burkhard C. Kosminski) | S. 327 |

Anmerkungen zu den Abkürzungen der Kameraeinstellungen:⁵⁰³

| | | |
|---------------------------|--------------------|------------------|
| D = Detailaufnahme | T = Totale | G = Großaufnahme |
| HT = Halbtotale | N = Nahaufnahme | ST = Supertotale |
| AM = Amerikanische Einst. | KS = Kameraschwenk | |

⁵⁰³ In Anlehnung an Korte, Helmut (Hg.): „Einführung in die Systematische Filmanalyse“. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2001.

Szenenprotokoll Shakespeare, *König Heinrich V* (Regie: Kenneth Branagh)

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unterszenen-nr. | Unterszenenname / Kameraeinstellung | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera | Beschreibung | Text | Musik |
|-------------|-------------|------------|--------------------|-----------------|-------------------------------------|------------|-------------------|-----------------------------|---|--|---|---|
| 1 | Vorspann | 1 | | | | 1.1 | 0 - 0:01:39 | 1'39" | rote Schrift auf schwarzem Grund Black | "Henry V" by William Shakespeare - adapted for the screen by Kenneth Branagh | | Königliche Musik geht über in wehmütige Musik |
| 2 | Prolog | 2 | | | | 2.1 | 0:01:39 - 0:03:41 | 2'02" | N, Chorus, folgt ihm in Schwenk und Zoom, alles eine Einstellung Black | | "Aber verzeiht, Freunde..." | Einsatz Vorspannmusik |
| 3 | Akt 1 | 3 | Ely und Canterbury | | | | 0:03:41 - 0:07:54 | 4'13" | | | | |
| | | | | | | 3.1 | 0:03:41 - 0:03:46 | | T | Tür öffnet sich im Dunkeln, Canterbury erscheint in der Tür | | Unterlegt mit Musik |
| | | | | | | 3.2 | 0:03:46 - 0:03:48 | | G, Canterbury | | | Musik aus |
| | | | | | | 3.3 | 0:03:48 - 0:04:00 | | N, Canterbury, Schwenk mit ihm mit auf Dialogszene Canterbury, Ely | Canterbury schließt die Tür, kommt auf Ely zu, setzt sich | | |
| | | | | | | 3.4 - 3.15 | 0:04:00 - 0:07:42 | 3'42" | | Dialog Canterbury, Ely | | |
| | | | | | | 3.16 | 0:07:42 - 0:07:50 | | N, beide, Schwenk in AM | Springen auf, laufen zur Tür und öffnen sie | | Schritte im Gang |
| | | | | | | 3.17 | 0:07:50 - 0:07:54 | | HT, Gegenwand Gang Black | Schatten der vorbeikommenden Wache an der Wand | | |
| | | 4 | Audienzsaal | 4.1 | Auftritt Henry | | 0:07:54 - 0:08:41 | 0'47" | | | | |
| | | | | | | 4.1 | 0:07:54 - 0:07:58 | | HT, Saal | Tür öffnet sich | | Musik an |
| | | | | | | 4.2 | 0:07:58 - 0:08:01 | | ST, Henry in der Tür | Licht scheint aus der Tür, ergänzt durch zwei Kerzenleuchter im Saal | | |
| | | | | | | 4.3 | 0:08:01 - 0:08:04 | | HT, Saal | Alle gehen auf ihre Plätze | | |
| | | | | | | 4.4 | 0:08:04 - 0:08:18 | | T, Henry in der Tür, Henry kommt auf die Kamera zu in HT | | | |
| | | | | | | 4.5 | 0:08:18 - 0:08:20 | | N, linke Reihe der Gefolgsleute - Kamera von hinter Henry | | | |
| | | | | | | 4.6 | 0:08:20 - 0:08:22 | | N, rechte Reihe der Gefolgsleute | Verneigen sich | | |
| | | | | | | 4.7 | 0:08:22 - 0:08:27 | | N, linke Reihe der Gefolgsleute | | | |
| | | | | | | 4.8 | 0:08:27 - 0:08:29 | | N, rechte Reihe der Gefolgsleute | | | |
| | | | | | | 4.9 | 0:08:29 - 0:08:31 | | N, Thron | Henry schickt sich an, sich zu setzen | | |
| | | | | | | 4.10 | 0:08:31 - 0:08:33 | | N, linke Reihe der Gefolgsleute vom Thron aus | Setzen sich | | |
| | | | | | | 4.11 | 0:08:33 - 0:08:35 | | N, rechte Reihe der Gefolgsleute vom Thron aus | Setzen sich | | |
| | | | | | | 4.12 | 0:08:35 - 0:08:41 | | AM, Henry | | "Wo ist mein würdiger Herr von Canterbury?" | |
| | | | | 4.II | Salisches Recht | | 0:08:41 - 0:12:54 | 4'13" | | | | |
| | | | | | | 4.13 | 0:08:41 - 0:08:44 | | ST, Canterbury und Ely in der Tür | | | |
| | | | | | | 4.14 | 0:08:44 - 0:08:46 | | N, linke Reihe der Gefolgsleute vom Thron aus | Exeter atmet auf | | |
| | | | | | | 4.15 | 0:08:46 - 0:08:50 | | ST, Tür | Canterbury und Ely kommen auf die Kamera zu, die Tür schließt sich | | |
| | | | | | | 4.16 | 0:08:50 - 0:08:52 | | AM, Henry | | | |
| | | | | | | 4.17 | 0:08:52 - 0:09:02 | | N, Canterbury und Ely | Knien nieder, verneigen sich | Beginn Dialog | |
| | | | | | | 4.18 | 0:09:02 - 0:09:16 | | AM, Henry | | | |
| | | | | | | 4.19 | 0:09:16 - 0:09:18 | | N, Canterbury und Ely | | | |
| | | | | | | 4.20 | 0:09:18 - 0:09:21 | | N, Henry | | | |
| | | | | | | 4.21 | 0:09:21 - 0:09:25 | | N, Canterbury und Ely | | | |
| | | | | | | 4.22 | 0:09:25 - 0:09:31 | | N, Henry | | | |
| | | | | | | 4.23 | 0:09:31 - 0:09:33 | | N, linke Reihe der Gefolgsleute vom Thron aus | Exeter schaut seinen Nebenmann an | | |
| | | | | | | 4.24 | 0:09:33 - 0:09:38 | | N, Canterbury | Erhebt sich | | |
| | | | | | | 4.25 | 0:09:38 - 0:09:43 | | N, rechte Reihe der Gefolgsleute, auf Exeter | | | |
| | | | | | | 4.26 | 0:09:43 - 0:10:33 | | AM, Canterbury, Kamera schwenkt mit | Canterbury geht durch den Saal | Beginn Salierherleitung | Leise unterlegt |
| | | | | | | 4.27 | 0:10:33 - 0:10:36 | | N, rechte Reihe der Gefolgsleute, von der Tür aus | Alle wenden die Köpfe | | |
| | | | | | | 4.28 | 0:10:36 - 0:11:12 | | N, Canterbury, Kamera folgt ihm an den Reihen der Gefolgsleuten vorbei (Kamera hinter den Gefolgsleuten vorbei) | | | |
| | | | | | | 4.29 | 0:11:12 - 0:11:13 | | G, Exeter | | | |
| | | | | | | 4.30 | 0:11:13 - 0:11:15 | | G, Canterbury | | | |
| | | | | | | 4.31 | 0:11:15 - 0:11:16 | | G, Exeter | | | |
| | | | | | | 4.32 | 0:11:16 - 0:11:19 | | N, Canterbury, Henry seitlich | | | |
| | | | | | | 4.33 | 0:11:19 - 0:11:20 | | N, linke Reihe der Gefolgsleute vom Thron aus | | | |
| | | | | | | 4.34 | 0:11:20 - 0:11:22 | | N, rechte Reihe der Gefolgsleute vom Thron aus | | | |
| | | | | | | 4.35 | 0:11:22 - 0:11:43 | | N, Canterbury, Henry seitlich, Kamera geht mit | Canterbury kniet sich hin | | |
| | | | | | | 4.36 | 0:11:43 - 0:11:51 | | G, Henry | | | |
| | | | | | | 4.37 | 0:11:51 - 0:11:58 | | G, Canterbury | Blickt auf | | |
| | | | | | | 4.38 | 0:11:58 - 0:12:05 | | N, Canterbury, Kamera schwenkt mit | Steht auf, geht bis auf wenige Zentimeter an Henrys Gesicht heran | | |
| | | | | | | 4.39 | 0:12:05 - 0:12:18 | | | | | |
| | | | | | | 4.40 | 0:12:18 - 0:12:47 | | N, Henry, Canterbury, Exeter | | | |
| | | | | | | 4.41 | 0:12:47 - 0:12:50 | | G, Henry | Zwischen den Klerikern, die ihm Geld für den Feldzug versprechen | | |
| | | | | | | 4.42 | 0:12:50 - 0:12:54 | | AM, linke Reihe der Gefolgsleute | Setzen sich | | |

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unter-sze-nennr. | Unter-szenenname / Kameraeinstellung | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera | Beschreibung | Text | M usik | Entsprechung im Drama |
|-------------|-------------|------------|----------------------------|------------------|---|-----------|-------------------|-----------------------------|---|---|------------------------------------|---|-----------------------|
| | | | | 4.III | Das Geschenk des Dauphin | | 0:12:54 - 0:16:31 | 3'37" | | | | | |
| | | | | | | 4,43 | 0:12:54 - 0:13:06 | | HT, Thron | | | | |
| | | | | | | 4,44 | 0:13:06 - 0:13:09 | | T, Tür | wird geöffnet | | | |
| | | | | | | 4,45 | 0:13:09 - 0:13:12 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,46 | 0:13:12 - 0:13:16 | | T, Tür | Bote Montjoy kommt herein | | | |
| | | | | | | 4,47 | 0:13:16 - 0:13:18 | | HT, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,48 | 0:13:18 - 0:13:22 | | N, Montjoy | | | | |
| | | | | | | 4,49 | 0:13:22 - 0:13:27 | | HT, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,50 | 0:13:27 - 0:13:29 | | N, Montjoy | | | | |
| | | | | | | 4,51 | 0:13:29 - 0:13:41 | | N, Exeter | | | | |
| | | | | | | 4,52 | 0:13:41 - 0:13:44 | | HT, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,53 | 0:13:44 - 0:13:45 | | N, Montjoy | | | | |
| | | | | | | 4,54 | 0:13:45 - 0:13:48 | | N, Exeter | Geschenkkassette wird gebracht | | | |
| | | | | | | 4,55 | 0:13:48 - 0:13:54 | | G, Montjoy | | | | |
| | | | | | | 4,56 | 0:13:54 - 0:13:59 | | G, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,57 | 0:13:59 - 0:14:07 | | N, Exeter | Kassette wird aufgemacht | | | |
| | | | | | | 4,58 | 0:14:07 - 0:14:08 | | G, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,59 | 0:14:08 - 0:14:09 | | G, rechte Reihe der Gefolgsleute | | | | |
| | | | | | | 4,60 | 0:14:09 - 0:14:10 | | G, linke Reihe der Gefolgsleute | | | | |
| | | | | | | 4,61 | 0:14:10 - 0:14:11 | | G, rechte Reihe der Gefolgsleute | | | | |
| | | | | | | 4,62 | 0:14:11 - 0:14:19 | | G, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,63 | 0:14:19 - 0:14:21 | | N, Exeter | | | | |
| | | | | | | 4,64 | 0:14:21 - 0:14:26 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,65 | 0:14:26 - 0:14:38 | | N, Montjoy | | | | |
| | | | | | | 4,66 | 0:14:38 - 0:14:40 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,67 | 0:14:40 - 0:14:42 | | N, Exeter | | | | |
| | | | | | | 4,68 | 0:14:42 - 0:14:44 | | N, Henry | steht auf und kommt nach vorn | | | |
| | | | | | | 4,69 | 0:14:44 - 0:14:45 | | rechte Reihe der Gefolgsleute | steht auf und kommt nach vorn | | | |
| | | | | | | 4,70 | 0:14:45 - 0:14:46 | | linke Reihe der Gefolgsleute | steht auf und kommt nach vorn | | | |
| | | | | | | 4,71 | 0:14:46 - 0:14:53 | | N/G, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,72 | 0:14:53 - 0:14:58 | | N/G, Montjoy | | | | |
| | | | | | | 4,73 | 0:14:58 - 0:15:03 | | N/G, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,74 | 0:15:03 - 0:15:05 | | N/G, Montjoy | | | | |
| | | | | | | 4,75 | 0:15:05 - 0:15:12 | | N/G, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,76 | 0:15:12 - 0:15:14 | | N/G, Montjoy (über Henrys Schulter) | | | | |
| | | | | | | 4,77 | 0:15:14 - 0:15:17 | | N/G, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,78 | 0:15:17 - 0:15:21 | | N/G, Montjoy | | | | |
| | | | | | | 4,79 | 0:15:21 - 0:15:37 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,80 | 0:15:37 - 0:15:39 | | N, "Verräter" | | | | |
| | | | | | | 4,81 | 0:15:39 - 0:15:41 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,82 | 0:15:41 - 0:15:45 | | N, Montjoy | | | | |
| | | | | | | 4,83 | 0:15:45 - 0:15:49 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 4,84 | 0:15:49 - 0:15:54 | | T, Tor | Montjoy verläßt den Saal | | | |
| | | | | | | 4,85 | 0:15:54 - 0:16:31 | | N, Henry, Exeter, Schwenk in HT auf Thron | Henry geht auf die Kamera zu, am Ende des Gefolges sehen sich die beiden Kleinen verschwörerisch vor der Kamera an, dann ab | | Musik unterlegt | |
| 4 | Akt II | 5a | Rym / Bardolph 1 | 5.1 | | | 0:16:31 - 0:20:31 | 4'00" | | | | | |
| | | | | | | 5,1 | 0:16:31 - 0:17:21 | | Personal der Schänke, dann N, Bardolph, langer Schwenk T>N mit ihm zum am Tisch sitzenden Nym | | Chorus: "Englands Jugend" | | II, Chorus 1 + II,1 |
| | | | | | | 5,48 | 0:20:21 - 0:20:31 | | N, Pistol | | | Rückblende beginnt schon mit Falstaffs Stimme aus dem OFF | |
| | | 6 | Beginn Rückblende Falstaff | | | | 0:20:31 - 0:23:20 | 2'49" | | | | | |
| | | | | | | 6,29 | 0:22:39 - 0:22:43 | | G, Henry | | "I do. I will." | | |
| | | | | | | 6,30 | 0:22:43 - 0:22:46 | | G, Falstaff | | | | |
| | | | | | | 6,31 | 0:22:46 - 0:22:48 | | AM, Rym, Knabe, Quick | | | | |
| | | | | | | 6,32 | 0:22:48 - 0:22:54 | | G, Falstaff | | | | |
| | | | | | | 6,33 | 0:22:54 - 0:22:56 | | G, Henry | | | | |
| | | | | | | 6,34 | 0:22:56 - 0:23:03 | | G, Falstaff | | | | |
| | | | | | | 6,35 | 0:23:03 - 0:23:08 | | G, Henry | | "Ich kenne dich nicht, alter Mann" | | |
| | | | | | | 6,36 | 0:23:08 - 0:23:17 | | G, Falstaff | tritt zurück, senkt die Augen | | | |
| | | | | | | 6,37 | 0:23:17 - 0:23:20 | | N, Pistol und Bardolph am Tisch | | | | |
| | | 5b | Rückblende Falstaff Ende | | | 5,49 | 0:23:20 - 0:24:07 | | N, Rym und Pistol am Tisch von der anderen Seite | Bardolph setzt sich dazu | | | |
| | | 7 | Chorus, Part II | | | | 0:24:07 - 0:24:53 | 0'46" | | | | | II, Chorus 2 |
| | | 8 | Verräterszene | | | | 0:24:53 - 0:31:17 | 6'24" | | | | | II,2 |
| | | 9 | Rym / Bardolph 2 | | | | 0:31:17 - 0:36:37 | 5'20" | | | | | II,3 |
| | | | | 9.1 | Überblendung durch Chorus (nur Sprache) | | 0:36:37 - 0:36:51 | 0'14" | | | | | II, Chorus 3 |
| | | 10 | Frankreichs Hof | | | | 0:36:51 - 0:43:16 | 6'25" | | | | | II,4 |
| 5 | Akt III | 11 | Harfleur | | | | 0:43:16 - 0:51:38 | 8'22" | | Überblendung durch Chorus über die Sprache | | | III, Chorus + III,1-3 |
| | | 12 | Rouen | | | | 0:51:38 - 0:55:28 | 3'50" | | | | | III,4 |
| | | 13 | König Karl | | | | 0:55:28 - 0:57:39 | 2'11" | | | | | III,5 |

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unterszene-nr. | Unterszenenname / Kameraeinstellung | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera | Beschreibung | Text | Musik | Entsprechung im Drama |
|-------------|-------------|------------|----------------------|----------------|-------------------------------------|---------------|-------------------|-----------------------------|---|---|---|----------------------------|-----------------------|
| | | 14 | Marsch der Engländer | | | | 0:57:39 - 1:08:17 | 10'38" | | Abwechselnd realistische Szenen und Animation auf der antiken Landkarte | | | III,6 |
| | | | | 14.1 | | | 0:57:39 - 1:02:03 | 4'24" | | | | | |
| | | | | | | 14.1 | 0:57:39 - 0:57:43 | | G, Füße, Flagge | | Strömender Regen | Treibende Musik | |
| | | | | | | 14.2 | 0:57:43 - 0:57:49 | | G, Pflüze, Füße, Schwenk aufwärts auf Nym | | | | |
| | | | | | | 14.3 | 0:57:49 - 0:57:52 | | G, Soldat | | | | |
| | | | | | | 14.4 | 0:57:52 - 0:57:58 | | Animation: rot gestrichelte Linie verbildlicht den Vormarsch auf der Route Dieppe - Abbeville | | | | |
| | | | | | | 14.5 | 0:57:58 - 0:58:09 | | AM, Schwenk mit Zug mit auf Knaben, der vor Erschöpfung in den matschigen Untergrund fällt | | | | |
| | | | | | | 14.6 | 0:58:09 - 0:58:14 | | G, marschierende Männer | | | | |
| | | | | | | 14.7 | 0:58:14 - 0:58:19 | | Karte von Azincourt | | | | |
| | | | | | | 14.8 | 0:58:19 - 0:58:25 | | AM, Henry reitet in die Kamera | | | | |
| | | | | | | 14.9 | 0:58:25 - 0:58:28 | | AM, Henry seitlich, reitet aus dem Bild | | | | |
| | | | | | | 14.10 | 0:58:28 - 0:58:31 | | Pistol | | | | |
| | | | | | | 14.11 | 0:58:31 - 0:58:35 | | N seitlich, Männer | | | | |
| | | | | | | 14.12 | 0:58:35 - 0:58:42 | | AM, Reiter kommen aus dem Fluss | | | | |
| | | | | | | 14.13 | 0:58:42 - 0:58:47 | | G, Gower an der Karte | | | | |
| | | | | | | 14.14 | 0:58:47 - 0:58:50 | | ST, Fluellen auf dem Pferd | taucht im Nebel auf | | | |
| | | | | | | 14.15 | 0:58:50 - 0:59:16 | | G, Gower an der Karte, Schwenk auf HT, Fluellen / Gower | | | | |
| | | | | | | 14.16 - 14.30 | 0:59:16 - 0:01:05 | 1'49" | HT, Pistol kommt aus dem Gebüsch > N, Pistol / Fluellen | Pistol spricht bei Fluellen für Bardolph vor | | | |
| | | | | | | 14.31 | 1:01:05 - 1:01:08 | | HT, Karren mit Bardolph | Bardolph wird auf den Richtplatz gefahren | | | |
| | | | | | | 14.32 | 1:01:08 - 1:01:11 | | N, Fluellen | | | | |
| | | | | | | 14.33 | 1:01:11 - 1:01:13 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 14.34 | 1:01:13 - 1:01:17 | | N, Bardolph | | | | |
| | | | | | | 14.35 | 1:01:17 - 1:01:29 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 14.36 | 1:01:29 - 1:01:33 | | AM, Exeter / N, Bardolph | | | | |
| | | | | | | 14.37 | 1:01:33 - 1:01:36 | | N, Fluellen | | | | |
| | | | | | | 14.38 | 1:01:36 - 1:01:37 | | N, Bardolph | | | | |
| | | | | | | 14.39 | 1:01:37 - 1:01:39 | | N, Henry | Henry nickt knapp und erteilt damit den Befehl zur Vollstreckung | | | |
| | | | | | | 14.40 | 1:01:39 - 1:01:40 | | G, Exeter | | | | |
| | | | | | | 14.41 | 1:01:40 - 1:01:43 | | N, Bardolph | | | | |
| | | | | | | 14.42 | 1:01:43 - 1:01:45 | | AM, Bardolph / Exeter | Exeter zieht Bardolph auf die Beine | | | |
| | | | | | | 14.43 | 1:01:45 - 1:01:47 | | N, Männer | | | | |
| | | | | | | 14.44 | 1:01:47 - 1:01:49 | | HT, Bardolph | | | | |
| | | | | | | 14.45 | 1:01:49 - 1:01:50 | | G, Henry | | | | |
| | | | | | | 14.46 | 1:01:50 - 1:01:52 | | G, Bardolph | | | | |
| | | | | | | 14.47 | 1:01:52 - 1:01:54 | | G, Henry | | | | |
| | | | | | | 14.48 | 1:01:54 - 1:02:00 | | G, Bardolph | hat den Strick um den Hals | | | |
| | | | | | | 14.49 | 1:02:00 - 1:02:03 | | G, Henry | | | Beginn Rückblende über Ton | |
| | | | | 14.II | Rückblende Bardolph | | 1:02:03 - 1:06:49 | 4'47" | | | | | |
| | | | | | | 14.50 | 1:02:03 - 1:02:06 | | N, Bardolph / Falstaff | beim Trinken | Die Szenerie ist in warmes Licht getaucht, im Gegensatz zur schmutzigen Kriegsrealität. Alle erscheinen sauber, vor allem der junge Prinz Henry | | |
| | | | | | | 14.51 | 1:02:06 - 1:02:07 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 14.52 | 1:02:07 - 1:02:08 | | N, Bardolph / Falstaff | | | | |
| | | | | | | 14.53 | 1:02:08 - 1:02:09 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 14.54 | 1:02:09 - 1:02:10 | | N, Bardolph / Falstaff | | | | |
| | | | | | | 14.55 | 1:02:10 - 1:02:12 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 14.56 | 1:02:12 - 1:02:15 | | N, Bardolph / Falstaff | | | | |
| | | | | | | 14.57 | 1:02:15 - 1:02:16 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 14.58 | 1:02:16 - 1:02:22 | | G, Bardolph | | "Do not, when thou are king hang a thief" | | |
| | | | | | | 14.59 | 1:02:22 - 1:02:31 | | G, Henry | | "No, thou shalt" | | |
| | | | | | Rückblende Bardolph Ende | 14.60 | 1:02:31 - 1:02:35 | | G, Bardolph | | | | |
| | | | | | | 14.61 | 1:02:35 - 1:02:37 | | G, Bardolph | | | | |
| | | | | | | 14.62 | 1:02:37 - 1:02:40 | | G, Henry | | | | |
| | | | | | | 14.63 | 1:02:40 - 1:02:41 | | D, Exeters Bein | | | | |
| | | | | | | 14.64 | 1:02:41 - 1:02:42 | | G, Bardolph | | | | |
| | | | | | | 14.65 | 1:02:42 - 1:02:43 | | D, Exeters Bein | Exeter tritt Bardolph | | | |
| | | | | | | 14.66 | 1:02:43 - 1:02:44 | | G, Bardolph | Bardolph stürzt | | | |
| | | | | | | 14.67 | 1:02:44 - 1:02:45 | | D, Karren | Karren fährt an | | | |
| | | | | | | 14.68 | 1:02:45 - 1:02:46 | | N, Männer ziehen am Strick | | | | |
| | | | | | | 14.69 | 1:02:46 - 1:02:53 | | HT, Bardolph | hängt am Strick, wird langsam hochgezogen | | | |
| | | | | | | 14.70 | 1:02:53 - 1:02:55 | | G, Henry | | | | |

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unterszene-nr. | Unterszenenname / Kameraeinstellung | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera | Beschreibung | Text | Musik | Entsprechung im Drama |
|-------------|-------------|------------|----------------------|----------------|-------------------------------------|----------------|-------------------|-----------------------------|---|--|---|---|-----------------------|
| | | | | | | 14,71 | 1:02:55 - 1:02:59 | | AM, Henry von hinten, Bardolph baumelt am Strick | | | | |
| | | | | | | 14,72 | 1:02:59 - 1:02:59 | | N, Männer | | | | |
| | | | | | | 14,73 | 1:03:01 - 1:03:14 | | G, Henry | | | | |
| | | | | | | 14,74 | 1:03:14 - 1:03:17 | | AM, Männer | | | | |
| | | | | | | 14,75 | 1:03:17 - 1:03:38 | | G, Henry | | | | |
| | | | | | | 14,76 | 1:03:38 - 1:03:42 | | G, Bardolph | | | | |
| | | | | | | 14,77 | 1:03:42 - 1:03:44 | | HT, Montjoy | kommt angeritten | | | |
| | | | | | | 14,78 | 1:03:44 - 1:03:49 | | AM, Henry / Männer | | | | |
| | | | | | | 14,79 | 1:03:49 - 1:03:56 | | AM > N, Montjoy | bleibt direkt unter dem Gehäknkten stehen, Blick hinauf zu Bardolph | | | |
| | | | | | | 14,80 - 14,102 | 1:03:56 - 1:05:42 | 1'46" | | Dialog Henry, Montjoy | | | |
| | | | | | | 14,103 | 1:05:42 - 1:05:58 | | N, Henry | Regen setzt nach seinen Worten ein wie ein ironischer Kommentar auf das Gesagte | "We are in God's hands, not in theirs" | Donnergerrollen | |
| | | | | | | 14,104 | 1:05:58 - 1:06:02 | | N, Henry | dreht sich zu den Männern | | | |
| | | | | | | 14,105 | 1:06:02 - 1:06:07 | | HT, Männer | | | | |
| | | | | | | 14,106 | 1:06:07 - 1:06:15 | | N, Henry | | | | |
| | | | | | | 14,107 | 1:06:15 - 1:06:17 | | HT, Männer | | | | |
| | | | | | | 14,108 | 1:06:17 - 1:06:26 | | T, von oben | | | | |
| | | | | | | 14,109 | 1:06:26 - 1:06:32 | | HT Reiter, Männer | | | | |
| | | | | | | 14,110 | 1:06:32 - 1:06:36 | | T, von oben | | | | |
| | | | | | | 14,111 | 1:06:36 - 1:06:42 | | HT, Männer | | | | |
| | | | | | | 14,112 | 1:06:42 - 1:06:46 | | T, von oben | | | | |
| | | | | | | 14,113 | 1:06:46 - 1:06:49 | | N, Exeter | Dunkelheit bricht herein | | | |
| | | | | 14.III | Chorus folgt dem Heer | 14,114 | 1:06:49 - 1:08:17 | 1'28" | D. Bardolphs Füße > AM Chorus, der zu ihm aufsteht und sich dann in den Mantel hüllt. Die Kamera folgt ihm, als er in T dem Heerestross folgt | Die Rede ist unterlegt von naturalistischen Geräuschen des abziehenden Heeres, die Beleuchtung steht in Einklang mit dem Text: bei "darkness" dunkelt die Szenerie ab und es wird Nacht. | "Nun lasset euch gemahnen eine Zeit, ... einer schneiden gar's gen Hexe gleich, Hinweg so zögernd hinkt!" (279-380) | Geräusche des abziehenden Heeres und des Lagers ertönen schwach aus dem OFF | IV, Chorus 1 |
| | | 15 | Französisches Lager | | | | 1:08:17 - 1:11:08 | 2'51" | N / AM Franzosen im Zelt | | | | III,7 |
| | | | | 15.1 | Überleitung Chorus | | 1:11:08 - 1:12:27 | 1'19" | N, Chorus | tritt von links ins Bild vor das Zelt des Dauphins, spricht in die Kamera | "Die armen Englischen ... Die morgende Gefahr" (380) | | IV, Chorus 2 |
| 6 | Akt IV | 16 | Englisches Lager | | | | 1:12:27 - 1:12:29 | 2002" | | | | | |
| | | | | 16.1 | Überleitung Chorus weiter | | | | T, Lager | Die Kamera schwenkt über das nächtliche Lager, das in erwartungsvoller Spannung auf den Morgen wartet. | "Text aus dem OFF, tritt dann ins Bild. "Die trübe Miene Auf hohlen Wangen ..." (380-381) | Flötenspiel und Feuergeprassel | IV, Chorus 3 |
| | | | | | | | | | N, Chorus, sitzend an ein Wagenrad gelehnt > N, Henry | | "Und seht nur, seht, da kommt der königliche Hauptmann des verlorenen Haufens" | | IV, 1 |
| | | | | 16.II | | | | | | | | | IV, 2 |
| | | 17 | Frz. Heer | | | | 1:32:29 - 1:33:32 | 1003" | T, N, T | Heer erscheint auf der Hügelkuppe, N auf die jeweiligen Sprecher, dann das Heer ab zur Aufstellung | | | IV, 3 |
| | | 18 | St. Crispin's Speech | | | | 1:33:32 - 1:40:12 | 6'40" | T, Schwenk mit Henry, N abwechselnd auf Henry und die Männer | | | Heldenhafte Musik | IV, 4 |
| | | | | 18.1 | Sturm auf das Schlachtfeld + Chorus | | 1:40:12 - 1:40:39 | 0'27" | T, N, HT | Die Engländer fallen auf die Knie, beten, küssen die Erde und ihre Waffen, und stürmen in das Feld mit Getöse. Der Chorus kommt an den Palisaden entlang auf die Kamera zu, von links stürmen die Soldaten an ihm vorbei auf das Feld | "So muß zum Treffen unsere Szene fliegen ... Agincourt" (381) | Auftastelnde Variation von "Non Nobis" | IV, Chorus 4 |
| | | 19 | Schlacht | | | | 1:40:39 - 1:48:14 | 7'35" | | | | | |
| | | | | | | | | | | Fieberhafte Eile bei den Engländern, grimmige Erwartung bei den Franzosen | | | |
| | | | | | | | | | AM, Losstürmen der Pferde > N/G auf Gesichter der Engländer > T, Getöse | Die französischen Reiter stürmen los. Der Galopp ihrer Kriegspferde läßt die Erde erbeben und ist als akustisches Signal das einzige Zeichen des herannahenden gewaltigen Angriffs. Die Furcht der Engländer vor dieser Übermacht spiegelt sich in den Nahaufnahmen ihrer Gesichter wider. Die Spannung entläßt sich in einem von den Bogenschützen eingeleiteten Gegenangriff und wird zum Schlachtgetöse, das im Drama in der Regieanweisung steht | | | IV, 4-6 (ersetzt) |
| | | | | | Zeitlupe | 19.1 | | | HT, französischer Ritter fällt vom Pferd, englischer Ritter wird in tableauartiger Inszenierung abgemetzelt | | | | |
| | | | | | normale Zeit | | | | | | Franzosen: "Ewige Schmach", Henry: "noch ist's nicht zu Ende" | | |
| | | | | | Zeitlupe | 19.2 | | | T, Schlachtfeld | | | Unterlegt mit Titelmusik und Hall der Schwerter | |
| | | | | 19.1 | Massaker im englischen Lager | | 1:48:14 - 1:54:22 | 6'08" | | | | | IV, 7 (Teil 1) |
| | | | | | | 19.1, 1 | | | Normale Zeit (NZ) | Knabe kommt an den Palisaden des englischen Lagers an | | | |
| | | | | | | 19.1, 2 | | | Zeitlupe (ZL) T, Henry auf dem Feld | | | | |
| | | | | | | 19.1, 3 | | | (NZ) HT, frz. Reiter | Reiter folgen dem Knaben | | | |
| | | | | | | 19.1, 4 | | | (ZL) AM | Die Engländer merken das und laufen hinterher | | | |
| | | | | | | 19.1, 5 | | | (NZ) | Flüelen und Gekrächz kommen an den Palisaden an, die französischen Reiter verschwinden eben | | | |
| | | | | | | 19.1, 6 | | | (ZL) HT, Henry auf dem Feld | Henry läuft schreiend durch den spritzenden Matsch auf die Kamera zu | | | |
| | | | | | | | | | (NZ) | Engländer im Lager entdecken die toten Knappen | bis "hab ich nicht Hass gespürt bis diese Tat geschah" | | |

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unter-sze-nen-nr. | Unter-szenenname / Kameraeinstellung | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera | Beschreibung | Text | M usik | Entsprechung im Drama |
|-------------|-------------|------------|---------------------|-------------------|--------------------------------------|-----------|-------------------|-----------------------------|--|---|------|--------|-----------------------|
| | | | | 19.II | Pistol | | 1:54:22 - 1:55:13 | | | | | | V, 1 |
| | | 20 | Englisches Lager | | | | 1:55:13 - 1:58:35 | 3'22" | | Es fehlt die Handschuhepisode, die in eine einzige Geste zusammengefasst wird: Henry gibt wortlos den Fehdehandschuh zurück | | | IV, 8 (Teil 2) |
| | | 21 | Non-Nobis | | | | 1:58:35 - 2:02:24 | 3'49" | Longshot, beginnend mit N, Sänger, nur die letzten 10" sind N, Henry | Die Kamera folgt Henry mit dem toten Knaben in N, AM, HT, T, in denen Henry immer mitte/links im Bild ist. Die Soldaten folgen ihm. Die Kamera bewegt sich dabei in einer Großchoreographie um ihn herum. Henry geht nach vorne unten aus dem Bild, während die Kamera den Soldaten folgt. U.a. kommt Exeter von rechts durch das Bild; die Kamera holt Henry ein, der bei den frz. Rittern Halt gemacht hat, und geht mit ihm weiter an Montjoy vorbei, der eine Frau aufhält, die sich auf Henry stürzen will. AM, Henry auf dem Gerüst der toten Knappen | | | |
| 7 | Akt V | 22 | Troyes in Champagne | | | | 2:02:24 - 2:16:10 | 3'46" | Rückblenden in der Rede des Burgunderkönigs | | | | V, 2 |
| | | 23 | Chorus | | | | 2:16:10 - 2:17:26 | 1'16" | Die Kamera fährt während Henrys Rede zurück und durch die Tür hinaus, der Chorus tritt von links ins Bild, schließt die Tür halb und spricht. Zoom aufs Gesicht, am Ende der Rede Tür ganz zu und Black. | | | | V, Chorus |
| 8 | Abspann | | | | | | 2:17:26 - 2:19:55 | 2'29" | | | | | |

Szenenprotokoll Shakespeare, *König Heinrich V* (Regie: Laurence Olivier)

| Sequenz nr. | Sequenzname | Szenenr. | Szenenname | Unterszenenr. | Unterszenenname / Kameraeinstellung | Einst. nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera | Beschreibung | Text | Musik | Entsprechung im Drama |
|-------------|----------------------|----------|----------------------|---------------|-------------------------------------|------------|---------------------|-----------------------------|---|--|--|---|-----------------------|
| 1 | Vorspann | 1 | | | | | 0 - 00:01:14 | 1'14" | | Text auf weißem Grund, abwechselnde Tafeln, eine steinerne Widmungstafel, bis aus dem blauen Himmel ein Blatt Papier ins Bild flattert und abrollt wie ein Filmvorspann. | Widmungstafel: "TO THE COMMANDOES and AIRBOURNE TROOPS of / GREAT BRITAIN / the spirit of whose ancestors it has been hombly / attempted to recapture in some ensuring scenes / THIS FILM IS DEDICATED" Blatt Papier, Teil 1: "The / Chronicle History / of / KING HENRY THE FIFTH / with his battle fought / at Agincourt / in France / by / Will Shakespeare" Blatt Papier, Teil 2: "will be played by / The Lord Chamberlain's Men / AT THE / GLOBE PLAYHOUSE / THIS DAY / THE FIRST of MAY / 1600" | Glockengeläut, Chorgesang | |
| 2 | Etablieren der Szene | 2 | Etablieren der Szene | | | 2,1 | 00:01:14 - 00:03:02 | 1'48" | ST auf historische Stadtsicht, langsamer Rückzoom, Schwenk auf das Globe Theatre | | | Glockengeläut, Chorgesang | |
| | | | | | | 2,2 | 00:03:02 - 00:03:07 | 0'05" | T, Fahne des Theaters | Das historische Globe mit seiner Atmosphäre und der Theaterpraxis wird etabliert | | | |
| | | | | | | 2,3 | 00:03:07 - 00:03:46 | 0'39" | T, Fahnenhissler, Schwenk nach unten auf die Musiker, Schwenk die Galerie entlang | | | Theatergeräusche, Fanfarenstoß, Musikeinsatz der Musiker bei ihrem Erscheinen | |
| | | | | | | 2,4 | 00:03:46 - 00:04:44 | 0'58" | T, untere Galerie entlang, am Eingang vorbei auf die Bühne | Zuschauer strömen ins Theater, die Edelleute nehmen auf der Bühne Platz, aufgefordert durch den Souffleur, der den Musikern ein Zeichen gibt | | | |
| | | | | | | 2,5 | 00:04:44 - 00:04:46 | 0'2" | T, Musiker | | | | |
| 3 | Akt I | | | | | 2,6 | 00:04:46 - 00:04:53 | 0'7" | ST, Bühne | Herausgetragenes Schild kündigt den ersten Akt an | | | |
| | | | | | | 2,7 | 00:04:53 - 00:05:00 | 0'7" | G, Schild | Schild ganz im Bild | | | |
| | | 3 | Chorus | | | 3,1 | 00:05:00 - 00:05:18 | 0'18" | ST, Bühne | Auftritt Chorus | Beginn Text Chorus | | I, Chorus |
| | | | | | | 3,2 | 00:05:18 - 00:07:13 | 1'55" | AM, Chorus > T, Chorus | nach rechts zu den Edelenten, nach links zum Souffleur | | | |
| | | | | | | | | | Chorus kommt auf die Kamera zu > N, Chorus > HT/T, Chorus | | Bei Agincourt geht der Chorus auf die Kamera zu | Einsatz Motiv der Film-Musik | |
| | | | | | | | | | | Das Schild für die nächste Szene wird herausgetragen | Bei Ende des Textes | setzen Theater-Musik und Applaus ein | |
| | | | | | | 3,3 | 00:07:13 - 00:09:08 | 1'55" | T, Schild, Schwenk nach oben auf die Galerie | Erste Einstellung der Szene Canterbury und Ely | | | |
| | | 4 | Canterbury und Ely | | | | 00:09:08 - 00:14:07 | 4'59" | HT, Galerie über Bühne | | | | I,1 |
| | | 5 | Backstage | | | 5,1 | 00:14:07 - 00:14:33 | 0'26" | T, Backstage von unter der Treppe, die Canterbury und Ely herunterkommen, Kamera schwenkt mit ihnen mit, Knabe kommt von links und geht zu Kollegen | Knabe mit Frauenrolle steckt sich Orangen in das Mieder | | | |
| | | | | | | 5,2 | 00:14:33 - 00:14:42 | 0'9" | AM, Knabe | läßt sich von Kollegen die Perücke aufsetzen | | | |
| | | | | | | 5,3 | 00:14:42 - 00:15:35 | 0'53" | T, Backstage | Hotstut geht auf die Bühne, Henry tritt links ins Bild, hüstelt, geht auf die Bühne und schickt einen Boten nach Canterbury | | | |
| | | | | | | 5,4 | 00:15:35 - 00:15:40 | 0'5" | N/AM Ely | schlüpft ins Kostüm, nimmt einen Schluck Bier | | | |
| | | | | | | 5,5 | 00:15:40 - 00:15:42 | 0'2" | AM, Bote | winkt ihm | | | |
| | | | | | | 5,6 | 00:15:42 - 00:15:55 | 0'13" | AM, alle | machen sich bereit, Bote schubst Ely, weil er seine Papiere vergessen hat, Ely verliert den Hut und tritt ohne Hut auf | | | |
| | | | | | | 5,7 | 00:15:55 - 00:16:23 | 0'28" | T, vom Publikum aus | Eingangsworte der Szene im Audienzsaal | | | |
| | | 6 | Audienzsaal | | | | 00:16:23 - 00:25:53 | 9'30" | | | | | I,2 |
| 4 | Akt II | 7 | Chorus | | | 7,1 | 00:25:53 - 00:26:43 | 0'50" | HT, Bühne | Wachen räumen die Requisiten der Vorszene weg, Chorus tritt auf, schiebt Rückenvorhang beiseite | Theater-Musik, bei Beginn Chorus-Text Einsatz Film-Musik, die untern Text endet | | II, Chorus 1 |
| | | | | | | | | | | Chorus geht ab, das Stroh für die nächste Szene wird hereingetragen | | Donner | |
| | | | | | | 7,2 | 00:26:43 - 00:26:47 | 0'4" | T, Fahne, Himmel | Eine Wolke schiebt sich vor die Sonne | | Regen | |
| | | | | | | 7,3 | 00:26:47 - 00:27:01 | 0'14" | T, Publikum | bringt sich vor dem Regen in Sicherheit, auf die Fanfare hin wird das nächste Schild herausgetragen | | | |
| | | | | | | 7,4 | 00:27:01 - 00:27:38 | 0'37" | T, Schild auf Galerie | Es regnet in Strömen | | Film-Musik und Geräusche aus dem Publikum | |
| | | 8 | Rym / Bardolph I | | | | 00:27:38 - 00:32:41 | 5'03" | | | | | II,1 |
| | | 9 | Chorus | | Überblenden in die Filmwelt | 9,1 | 00:32:41 - 00:32:50 | 0'9" | T, Rym/Bardolph/Pistol | Szene setzt innerhalb einer noch zur vorübergehenden Szene gehörenden Einstellung ein / Chorus tritt von rechts auf, zieht Landschaftsvorhang vor | Text Chorus | | II, Chorus 2 |
| | | | | | | 9,2 | 00:32:50 - 00:33:17 | 0'27" | HT > N/AM, Chorus, Kamera zoomt auf den Vorhang, der transparent zu sein scheint | | " | Film-Musik | |
| | | | | | | 9,3 | 00:33:17 - 00:34:03 | 0'46" | Überblende auf gemaltes Meer und Küste, Schwenk auf die Segnungsszene in Filmkulisse | | " | Choräle | |
| | | | | | | 9,4 | 00:34:03 - 00:43:39 | 9'26" | N, Henry | steigt vom Podest, Unterschied zwischen Theater- und Filmkostüm und -maske wird deutlich | | | |

| Sequenz nr. | Sequenzname | Szenenr. | Szenenname | Unterszenenr. | Unterszenenname / Kameraeinstellung | Einst. nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera | Beschreibung | Text | Musik | Entsprechung im Drama |
|-------------|-------------|----------|-------------------------|---------------|-------------------------------------|------------|---------------------|-----------------------------|---|---|--------------------------------------|---|--------------------------|
| | | 10 | Verräterszene | | | | 00:43:39 - 00:45:12 | 2'43" | | Im Freien | | | II,2 (stark gekürzt) |
| | | 11 | Rym / Bardolph 2 | | | | 00:45:12 - 00:51:58 | 6'46" | | Sterbeszene vorangestellt | Henrys Stimme aus dem OFF | | II,3 |
| 5 | Akt III | 12 | Chorus | | | | 00:51:58 - 00:53:01 | 1'03" | Überblendung in den Himmel, Chorus schwebt über der Flotte | | | | III, Chorus 1 |
| | | 13 | Frankreichs Hof | | | | 00:53:01 - 00:59:01 | 6'00" | | | Stimme am Anfang | | II,4 |
| | | 14 | Harfleur | | | | 00:59:01 - 01:02:11 | 3'10" | | | Chorus am Anfang | | III, Chorus 2 + III,1-2' |
| | | | | 14.I | Fluellen | | 01:02:11 - 01:06:27 | 4'16" | | | | | III,2' |
| | | | | 14.II | | | 01:06:27 - 01:07:55 | 1'28" | | | | | III,3 |
| | | 15 | Rouen | | | | 01:07:55 - 01:12:54 | 4'59" | | | | | III,4 |
| | | 16 | König Karl | | | | 01:12:54 - 01:15:09 | 2'15" | | | | | III,5 |
| | | 17 | Englisches Lager | | | | 01:15:09 - 01:18:07 | 2'58" | | | | | III,6 |
| | | 18 | Beide Lager | | | | 01:18:07 - 01:19:23 | 1'16" | | | | | IV, Chorus 1 |
| | | 19 | Französisches Lager | | | | 01:19:23 - 01:23:51 | 4'28" | | | | | III,7 |
| 6 | Akt IV | 20 | Englisches Lager | | | | 01:23:51 - 01:39:58 | 6'07" | | | "A touch of Harry in the night" | | IV, Chorus 2 + IV,1 |
| | | 21 | Französisches Lager | | | | 01:39:58 - 01:41:08 | 1'10" | | | | | IV,2 |
| | | 22 | Englisches Lager | | | | 01:41:08 - 01:47:59 | 6'51" | | | | | IV,3 |
| | | 23 | Schlacht | | | | 01:47:59 - 01:55:04 | 8'05" | | | | | IV,4-6 |
| | | 24 | Englisches Lager | | | | 01:55:04 - 02:01:11 | 6'07" | | Henry reitet allein in das Schlachtfeld zum heldenhaften Einzelkampf | | | IV,7-8 (zusammengekürzt) |
| 7 | Akt V | 25 | Französischer Wachplatz | | | | 02:01:11 - 02:06:16 | 5'05" | | | | | V,1 |
| | | 26 | Troyes in Champagne | | | | 02:06:16 - 02:08:34 | 2'18" | Einblendung von Außenaufnahmen des zerstörten Frankreich | | | | V,2 |
| | | | | | | 26,1 | 02:06:16 - 02:07:18 | | D. Hände mit den königlichen Siegeln > T | Der Hofstaat kommt zurück | Segensworte des französischen Königs | Nach den Worten Einsatz der Film-Musik und Chor | |
| | | | | | | 26,2 | 02:07:18 - 02:07:47 | | T, Hof von schräg oben | Beiden wird der Krönungsmantel umgelegt, sie gehen von der Kamera weg auf die Rückwand zu | | | |
| | | | | | | 26,3 | 02:07:47 - 02:08:07 | | N, Henry, Schwenk zu N, Brautdarsteller | Henry dreht sich zur Kamera, ist wieder im Theaterkostüm | | Film-Musik wechselt in Theater-Musik | |
| | | | | | | 26,4 | 02:08:07 - 02:08:34 | | HT, Henry und Brautdarsteller > T | Chorus zieht Vorhang vor die Szenerie | Chorus - Text | Theater-Musik läuft aus | |
| | | 27 | Chorus | | | | 02:08:34 - 02:08:38 | 0'04" | T, Chorus von schräg oben | | | | V, Chorus Ende |
| | | 28 | Ausklang im Theater | | | | 02:08:38 - 02:09:53 | 1'15" | | | | | |
| | | | | | | 28,1 | 02:08:38 - 02:08:59 | | T, Chorus, Schwenk nach oben auf AM, Knabenchor | Chorus verneigt sich, Gratulanten strömen auf die Bühne | | Mit Textende setzt Film-Musik mit Chor ein | |
| | | | | | | 28,2 | 02:08:59 - 02:09:22 | | AM, Musiker, Schwenk auf AM, Fahnenemholer | schließt die Tür | | Musiker setzen in den Chor ein | |
| | | | | | | 28,3 | 02:09:22 - 02:09:53 | | Wegzoom vom Theater, Fahrt über die historische Stadansicht | | | | |
| 8 | Abspann | | | | | | | | Zuerst statisches Bild, das dann abrollt wie ein Filmbalspann | Blatt Papier flattert in die Kamera | "Cast in order of appearance" | Kraftvoller Mix aus Männerchor und Filmmusikthema | Personen |

Szenenprotokoll Shakespeare, *Romeo und Julia* (Regie: Baz Luhrmann)

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unterszenen-nr. | Unterszenenname | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera | Beschreibung | Text | Musik | Entsprechung im Drama |
|-------------|------------------------------|------------|--|-----------------|---|-----------|-------------------|-----------------------------|---|--|-----------------------------------|------------------|-----------------------|
| 1 | Vorspann | 1.1 | Fernsehansagerin | | | | 0:00:04 - 0:00:30 | 0'26" | | | | | |
| | | 1.2 | Fernsehbilder des "teiblichen Verona" | | | | 0:00:30 - 0:01:19 | 0'49" | | | | | |
| | | 1.3 | Vorspann mit Namen und Titel | | | | 0:01:19 - 0:01:54 | 0'35" | | | | | |
| | | 1.4 | Tankstelle und Bandenkrieg | | | | 0:01:54 - 0:07:26 | 5'32" | | | | | |
| | | 1.5 | Verhaftung der Rivalen und Urteil | | | | 0:07:26 - 0:08:40 | 1'14" | | | | | |
| 2 | Romeo im Liebeskummer | 2.1 | Romeo in der Theaterruine | | | | 0:08:40 - 0:11:04 | 2'24" | | | | | |
| | | 2.2 | Romeo und Benvolio | | | | 0:11:04 - 0:12:35 | 1'31" | | | | | |
| | | | Paris freit um Julia | | | | 0:12:35 - 0:13:25 | 0'55" | | | | | |
| | | | Romeo liebt Rosalinde und will zum Fest | | | | 0:13:25 - 0:14:51 | 1'26" | | Spielt Billard mit Benvolio | | | |
| 3 | Villa Capulet | 3.1 | Fest - Vorbereitungen | | | | 0:14:51 - 0:15:52 | 1'01" | | Julias Mutter sucht nach Julia | | klassische Musik | |
| | | 3.2 | Julia soll Paris heiraten | | | | 0:15:52 - 0:17:36 | 1'44" | | | | | |
| | | 3.3 | Sycamore Grove | | | | 0:17:36 - 0:22:26 | 4'50" | | Mercutio und Romeo bereiten sich aufs Fest vor | | | |
| | | | | | | | 0:22:01 - 0:22:26 | 0'25" | | | | | |
| | | 3.4 | "Die Feier beginnt in der Villa Capulet" | | | | 0:22:26 - 0:24:08 | 1'42" | Zeithupe im Auto mit dem singenden Mercutio und beim Betreten des Festes, dann normale Geschwindigkeit, dann Zeitraffer | Romeo im Drogenrausch | | | |
| | | 3.5 | Romeo und Julia begegnen sich und erkennen, wer der andere ist | | | | 0:22:08 - 0:32:58 | 10'52" | | | | | |
| | | 3.6 | Balkonszene | | | | 0:32:58 - 0:43:03 | 10'05" | | | | | |
| | WERBUNG | | | | | | | | | | | | |
| 4 | Heiratsabsichten | 4.1 | Romeo führt zu Bruder Lorenzo | | | | 0:48:19 - 0:48:41 | 0'22" | | | | | |
| | | 4.1 | Bruder Lorenzo sinniert über seine Giftpflanzen | | | | 0:48:41 - 0:49:48 | 1'07" | | | | | |
| | | 4.2 | Romeo und Lorenzo | | | | 0:49:48 - 0:52:49 | 3'01" | | | | | |
| | | 4.3 | Romeo erzählt der Amme seinen Heiratsplan | | | | 0:52:49 - 0:56:47 | 3'58" | | Strandszene, Close-Ups auf Werbeplakate | | | |
| | | 4.4 | Amme erzählt es Julia | | | | 0:56:47 - 0:58:54 | 2'07" | | | | | |
| | | 4.5 | Geheime Heirat | | | | 0:58:54 - 1:00:25 | 1'31" | | | | | |
| 5 | Das Unheil nimmt seinen Lauf | 5.1 | Mercutios Tod | | | | 1:00:25 - 1:09:32 | 9'07" | | Gangs treffen aufeinander, Romeo will schlichten | "Die Pest auf eure beiden Häuser" | | |
| | | 5.2 | Julia freut sich auf Romeo | | | | 1:09:32 - 1:10:19 | 0'47" | | | | | |
| | | 5.3 | Romeo tötet Thybalt und wird verbannt | | | | 1:10:19 - 1:12:31 | 2'12" | | | | | |
| | WERBUNG | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | 1:17:43 - 1:20:00 | 2'15" | | | | | |
| | | 5.4 | Bruder Lorenzo schickt Romeo nach Mantua | | | | 1:20:00 - 1:22:56 | 2'56" | | | | | |
| 6 | Julia wird Paris versprochen | 6.1 | Julia wird Thybalt versprochen / Romeo kommt zu ihr | | | | 1:22:56 - 1:26:17 | 3'21" | | Thybalt wird abgewiesen / dann nonverbal | | | |
| | | 6.2 | Nachtigallen-Szene | | | | 1:25:43 - 1:29:34 | 3'51" | | | | | |
| | | | | | Julias Vorahnung | | 1:29:04 - 1:29:34 | 0'30" | | | | | |
| | | 6.3 | Julia wird zur Hochzeit mit Paris gezwungen | | | | 1:29:34 - 1:33:45 | 4'11" | | | | | |
| | | 6.4 | Bruder Lorenzo schlägt Julia den Scheintod vor | | | | 1:33:45 - 1:36:40 | 2'55" | | | | | |
| | | | | | Bruder Lorenzos Plan mit Bildern im Hintergrund | | 1:35:44 - 1:36:27 | 0'43" | | | | | |
| | | | | | Lorenzos Brief kommt nicht bei Romeo an | | 1:36:27 - 1:37:06 | 0'39" | | | | | |
| | | | | | Kurze Einstellung auf Julia als Braut | | 1:37:06 - 1:37:12 | 0'06" | | | | | |
| 7 | Tragisches Ende | 7.1 | Julia nimmt das Gift | | | | 1:37:12 - 1:39:06 | 1'54" | | | | | |
| | | 7.2 | Romeos Freund sieht die aufgebahnte Julia | | | | 1:39:06 - 1:39:38 | 0'32" | | | | | |
| | | 7.3 | Romeo erzählt von Julias Beerdigung und bricht nach Verona auf | | | | 1:39:38 - 1:44:00 | 4'22" | | | | | |
| | | 7.4 | Die Polizei ist Romeo auf den Fersen / Lorenzo ahnt das Unheil | | | | 1:44:00 - 1:44:48 | 0'48" | | Eingeflochten: Lorenzos Anruf beim Kurierdienst | | | |
| | WERBUNG | | | | | | | | | | | | |
| | | 7.5 | Romeo kauft Gift bei Dealer in Mantua und flieht unter Polizeibeschluss zu Julia in die Kirche | | | | 1:51:17 - 1:54:15 | 2'58" | | Verschärkung mit zwei Einstellungen auf Lorenzo beim Kurierdienst, der nochmal an Romeo schreibt | | | |
| | | 7.6 | Doppelselbstmord in der Kirche | | | | 1:54:15 - 2:04:45 | 10'30" | | | | | |
| 8 | Epilog | | Schlussworte des Polizeichefs | | | | 2:04:45 - 2:06:25 | 1'50" | | | | | |
| | | | | | Abspann neben kleiner werdendem Fernsehgerät | | 2:06:00 - 2:06:25 | 0'25" | | | | | |

Szenenprotokoll Lars von Trier, *Dogville*

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unterszenen-nr. | Unterszenenname / Kamerainstellung | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik |
|-------------|---|------------|---------------------------------|-----------------|------------------------------------|-----------|-------------------|-----------------------------|--|--|---|--|
| 1 | Titel | | | | | | 0 - 0:00:08 | 0'08" | | | Graues U auf schwarzem Grund, darüber: Der Film "DOGVILLE" erzählt in neun Kapiteln und einem Prolog | |
| 2 | PROLOG (der uns die Stadt und ihre Bewohner vorstellt) | 1 | | | | | 0:00:08 - 0:08:26 | 0'18" | S1 von oben auf den Grundriss von Dogville. Langsamer Zoom auf Toms Haus und dann D auf das Radio; Schnitt auf leichte Ober-Seiten-Ansicht, dann N | Zuerst Titel, dann Bild. | | Einsatz Titelmotiv zu EZ-Stimme bis "das Haus von Tom", bei "Radio" rückt das Radio akustisch in den Vordergrund |
| | | | | | | | | | Schnelle Schmitte, leicht verwackelte, die Figuren einkreisende und einzufangen versuchende Aufnahmen, beim Vorstellen Wegzoomen auf größeren Zusammenhang | | | |
| | | | | | | | | | Black | | | |
| 3 | ERSTES Kapitel In welchem Tom Schüsse hört und Grace kennenlernt | 2 | Abend, Nacht | | | | 0:08:26 - 0:11:59 | 3'33 | Schwenk zur Verstärkung der Figuren-Blicke, häufige kurze Perspektivwechsel der Kamera | Atmosphäre (Wind, Kälte) werden durch Erzähler (EZ) und Geräusche dargestellt | | Titelmotiv zu Anfang, und während Toms Tagtraum |
| | | | | | Auftritt Grace | | 0:11:59 - 0:14:10 | 2'11" | | Auftritt Grace | Beim Wort "Veranschaulichung"-Hundegebell zum Erzählertext: "Es war Moses, der da bellte. Naja, an sich war das nicht so ungewöhnlich, aber die Art und Weise, wie er bellte, war neu." | |
| | | | | | Bei Tom zu Hause | | 0:14:10 - 0:14:41 | 0'31" | G auf Tom, Grace | Intimität der Begegnung wird betont (und in folgenden Zweierdialogen wiederholt) | Einsatz zu EZ-Stimme | Flötenmusik |
| | | 3 | Neuer Tag, Versammlung | 3.1 | Grace im Stollen | | 0:17:47 - 0:23:36 | 5'49" | T von schräg oben, Wegzoom | | | Morgendliche Geräusche |
| | | | | | | | | | Hin zu Grace im Stollen | | Zu "laßt es mich veranschaulichen" | |
| | | | | | | | | | Ende der Versammlung T Draufsicht, Zoom nach oben weg | | | Titelmotiv |
| | | 4 | Nachmittag, Spaziergang | | | | 0:23:36 - 0:26:58 | 4'22" | Wechsel zwischen T, G, D | | | |
| | | | | | | | 0:25:58 - 0:26:30 | 0'32" | G, Grace | Zum Text wechselt das Licht in eine kalte Beleuchtung, die unbarmherzig auf Graces Gesicht und dann auf die Bewohner fällt | "Winzige Lichtveränderung" | Bedrohlicher Teil der Musik (bis 0:26:30) |
| | | | | | | | | | Black | | | |
| 4 | ZWEITES Kapitel In welchem Grace Toms Plan befolgt und sich auf körperliche Arbeit einlässt | | | | | | 0:26:58 - 0:36:01 | | | | | |
| | | 5 | Dialogszene in Ma Gingers Laden | | | | 0:31:14 - 0:33:39 | 2'25" | Allg.: die Kamera hinkt den Bewegungen der Figuren manchmal hinterher und unterstreicht so den bewegten Erzählcharakter | Dialogszene im Laden, eingebettet in lange EZ-Sequenz über Graces Arbeitsuche und ihre ersten Arbeitsversuche bei den verschiedenen Leuten | EZ | Zu klass. Musik |
| | | 6 | Dialog Tom / Grace | | | | 0:36:01 - 0:37:57 | 1'56" | | | EZ-Stimme überlagert Dialog, der nur visuell angedeutet ist | |
| | | 7 | Bei Chuck und Vera | | | | 0:37:57 - 0:43:27 | 5'35" | AM / N | | Chuck über die Stadt Dogville: "Sie würde mir nicht fehlen" | |
| | | | | | | | | | Black | | | |
| 5 | DRITTES Kapitel In welchem Grace sich eine fragwürdige Provokation leistet | | | | | | 0:43:27 - 0:44:26 | 0'59" | Seitliche T-Ansicht im Dämmerlicht | | EZ-Stimme | Titelmusik |
| | | 8 | McKay / Grace | | | 8.1 | 0:44:26 - 0:46:05 | 1'39" | N/G Schwenks hin und her | | "Hätten Sie was dagegen, wenn ich sie aufmache?" | |
| | | | | | | 8.2 | 0:46:05 - 0:46:10 | 0'05" | G, Grace, Schwenk auf McK | | | |
| | | | | | | 8.3 | 0:46:10 - 0:46:12 | 0'02" | N, Grace am Vorhang | | | |
| | | | | | | 8.4 | 0:46:12 - 0:46:14 | 0'02" | D, Grace reißt Schleife ab | | | Einsatz Schicksalsmusik |
| | | | | | | 8.5 | 0:46:14 - 0:46:18 | 0'04" | N, Grace vor Vorhang, schiebt ihn auf | | | |
| | | | | | | 8.6 | 0:46:18 - 0:46:20 | 0'02" | T seitlich auf DV | Das Licht fällt bis auf die Elmstreet | | |
| | | | | | | 8.7 | 0:46:20 - 0:46:24 | 0'04" | G, Grace seitlich | | | |
| | | | | | | 8.8 | 0:46:24 - 0:46:26 | 0'02" | G McK, Halbprofil | | | |
| | | 18 | | | | 8.9 | 0:46:26 - 0:46:34 | 0'08" | G, Grace seitlich | | | |
| | | | | | | 8.10 | 0:46:34 - 0:46:38 | 0'04" | G, Grace von hinten | | | |
| | | | | | | 8.11 | 0:46:38 - 0:46:43 | 0'05" | N, McK von vorn, Zoom auf Grace | | | Ton aus |
| | | | | | | 8.12 | 0:46:43 - 0:46:51 | 0'08" | N, Grace gegen das Fenster, Schwenk auf McK, Zoom auf G, McK | | "Sie sind nicht auf den Kopf gefallen" | |
| | | | | | | 8.13 | 0:46:51 - 0:47:09 | 0'18" | N, Grace seitlich | zum Fenster gewandt | "Es tut mir leid" | |
| | | | | | | 8.14 | 0:47:09 - 0:47:16 | 0'07" | G, McK | | | |
| | | | | | | 8.15 | 0:47:16 - 0:47:18 | 0'02" | G, Grace | | | |
| | | | | | | 8.16 | 0:47:18 - 0:47:22 | 0'04" | N, McK, Zoom auf G, McK | der auf Grace zugeht | | |
| | | | | | | 8.17 | 0:47:22 - 0:47:25 | 0'03" | N, Grace/McK seitlich vor Fenster, leichter Zoom | | | |
| | | | | | | 8.18 | 0:47:25 - 0:47:36 | 0'11" | N/D, McK seitlich, Schwenk auf N, Grace | | | |
| | | | | | | 8.19 | 0:47:36 - 0:47:52 | 0'16" | N, Grace/McK, Halbprofil | | "...blind..." | |
| | | | | | | 8.20 | 0:47:52 - 0:48:00 | 0'08" | N, McK von vorn, setzt sich und verschwindet am unteren Bildrand | | | |
| | | | | | | 8.21 | 0:48:00 - 0:48:05 | 0'05" | N, McK, leicht von oben | | | |
| | | | | | | 8.22 | 0:48:05 - 0:48:11 | 0'06" | G, Grace von hinten gegen das Fenster | | | |
| | | | | | | 8.23 | 0:48:11 - 0:48:23 | 0'12" | N, McK, Kamera folgt seiner Hand und zurück | | | |
| | | | | | | 8.24 | 0:48:23 - 0:48:28 | 0'05" | G, Grace seitlich | | | |
| | | | | | | 8.25 | 0:48:28 - 0:48:31 | 0'03" | G, McK seitlich | | "Jetzt ist es fort" | |
| | | | | | | 8.26 | 0:48:31 - 0:48:33 | 0'02" | N, Grace von vorn | | | |
| | | | | | | 8.27 | 0:48:33 - 0:48:39 | 0'06" | N, McK, Zoom auf Grace | | | Einsatz Titelmusik |
| | | | | | | 8.28 | 0:48:39 - 0:49:08 | 0'29" | T, Draufsicht auf Ma Gingers Shop und Elm Street, Wegzoom, dann Hinzoom auf Missionshaus | Grace im Stollen, Rückblende zur jeweiligen Person in Seppia | Bedrohliche Sequenz zum EZ-Text, Glockenschläge, auf den letzten erhellt sich das Dorf | |
| | | 9 | Versammlung / Abstimmung | | | | 0:49:08 - 0:54:54 | 4'46" | | | | |
| | | | | | | | | | Black | | | |
| 6 | VIERTES Kapitel "Glückliche Zeiten in Dogville" | | | | | | 0:54:54 - 1:00:20 | 5'26" | D auf Apfelblüten | Arbeitsalltag, Umzug, Ben und Liz, Chuck und Grace, Polizeiauto kommt (fährt hinter der Bühne die Rampe rauf und runter) | EZ-Stimme | Beschwingter Musikteil, dann EZ, und Musik aus |
| | | 10 | Versammlung | | | | 1:00:20 - 1:01:16 | 0'56" | | | | |
| | | | | | | | | | Black | | | |
| 7 | FÜNFTES Kapitel "Immerhin der Vierte Juli" | 11 | Festvorbereitung | | | | 1:01:16 - 1:02:53 | 1'37" | H1, Draufsicht auf Bens Lastwagen, leichter Wegzoom, der Grace folgt | Es schneit Pollen. | | Vogelgezwitscher |
| | | | Tom / Grace auf der Bank | 11.I | | | 1:02:53 - 1:05:34 | 2'41" | N, Tom / Grace, Schmitte, die die vorübergehende Einstellung wieder aufnehmen | | | |
| | | | McKays Rede | 11.II | | | 1:05:34 - 1:07:24 | 1'50" | | Neuer Aushang | Chor singt | |
| | | 12 | Nacht, Tom Senior | | | | 1:07:24 - 1:09:31 | 2'07" | | | | |
| | | 13 | Tom / Grace | | | | 1:09:31 - 1:14:46 | 5'15" | | | | |

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unterszenen-nr. | Unterszenenname / Kamerainstellung | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik |
|-------------|---|------------|--|-----------------|------------------------------------|-----------|-------------------|-----------------------------|--|---|-----------------------------------|---|
| | | 14 | Neuer Arbeitstag | 14.I | | | 1:14:46 - 1:15:40 | 0'54" | Montagesequenz in Zeitraffer | Martha läutet die Glocke - Olivia - Ma Ginger - Glocke - McKay - Martha | | Musik begleitet die aneinander gereichten Tätigkeiten in Zeitraffer |
| | | | | 14.II | | | 1:15:20 - 1:15:29 | 0'09" | ST auf Dogville vom Kirchturn aus gehen die Strahlen einer eingeblenkten Sonnenuhr | Der Schatten der Turmspitze folgt den Stundenangaben und es wird dunkel | | Dazu das Ticken einer Uhr |
| | | | | 14.III | | | 1:15:29 - 1:15:40 | 0'11" | | Unten wuseln die Leute weiter: Tom Senior - Kinder - Hensons | | |
| | | | Szenen der Reiberei | 14.IV | | | 1:15:40 - 1:21:10 | 5'30" | | Hensons - Ma Ginger - Chuck. Die Apfelbäume sind grün | | |
| | | | Tom bei Grace | 14.V | | | 1:21:10 - 1:24:34 | 3'24" | | Grace erzählt von der Ausbeuterei, Tom will Sex | | Regengeräusch |
| | | | | | | | | | Black | | | |
| 8 | SECHSTES Kapitel. In welchem Dogville die Zähne fletscht | | | | | | 1:24:34 - 1:28:30 | 3'56" | T seitlich auf Haus von Chuck und Vera | Jasons Prügel | Nach der Szene Musik zu EZ-Stimme | Nach der Szene Musik zu EZ-Stimme |
| | | 15 | Chuck vergewaltigt Grace | | | 15.1 | 1:28:30 - 1:28:34 | 0'04" | N, Grace, Schwenk auf N, Grace, Chuck | | | |
| | | | | | | 15.2 | 1:28:34 - 1:28:37 | 0'03" | N, Schulter Chuck | | | |
| | | | | | | 15.3 | 1:28:37 - 1:28:40 | 0'03" | T, Polizeiautos, kurzer Rückzoom | | | |
| | | | | | | 15.4 | 1:28:40 - 1:28:41 | 0'01" | N, Schulter Chuck, Grace | | | |
| | | | | | | 15.5 | 1:28:41 - 1:28:44 | 0'03" | N, Grace, Stirn immer abgeschnitten, Schwenk auf Chuck | | | |
| | | | | | | 15.6 | 1:28:44 - 1:28:54 | 0'10" | D, Kinn Chuck (unscharf), N, Grace (scharf) | | | |
| | | | | | | 15.7 | 1:28:54 - 1:29:00 | 0'06" | Nabel Chuck, Grace | Grace geht nervös an Chuck vorbei | | |
| | | | | | | 15.8 | 1:29:00 - 1:29:05 | 0'05" | N, Chuck (unscharf), N, Grace | | | |
| | | | | | | 15.9 | 1:29:05 - 1:29:16 | 0'11" | G, Chucks Kiefer, dann abgeschnittenes Gesicht, Schwenk auf N, Grace | | | |
| | | | | | | 15.10 | 1:29:16 - 1:29:19 | 0'03" | N, Chuck | | | |
| | | | | | | 15.11 | 1:29:19 - 1:29:24 | 0'05" | G, Grace | | | |
| | | | | | | 15.12 | 1:29:24 - 1:29:28 | 0'04" | N, Chuck, hinten Grace, Kamera schwenkt mit | Chuck zieht Toms Mütze hervor, greift Tuch von Grace zieht das Tuch ab | | |
| | | | | | | 15.3 | 1:29:28 - 1:29:32 | 0'04" | N, Chuck | | | |
| | | | | | | 15.4 | 1:29:32 - 1:29:35 | 0'03" | Schwenk zurück auf Grace | | | |
| | | | | | | 15.5 | 1:29:35 - 1:29:41 | 0'06" | D, Tuch und Mütze in Chucks Hand, Schwenk auf Chucks Gesicht | deutet männliches Geschlechtsorgan mit dem Stoff um seinen Finger an | | |
| | | | | | | 15.6 | 1:29:41 - 1:29:43 | 0'02" | G, Grace | | | |
| | | | | | | 15.7 | 1:29:43 - 1:29:51 | 0'08" | G, Chuck, Schwenk auf N/G, Grace | | | |
| | | | | | | 15.8 | 1:29:51 - 1:30:04 | 0'12" | G, Chuck (unscharf), N, Grace, Kamera dreht sich leicht um sie | | | |
| | | | | | | 15.9 | 1:30:04 - 1:30:08 | 0'04" | N, Chuck / Grace, Kamera bleibt auf N, Grace | | | |
| | | | | | | 15.10 | 1:30:08 - 1:30:10 | 0'02" | N, Chuck | | | |
| | | | | | | 15.11 | 1:30:10 - 1:30:17 | 0'07" | N, Chuck / Grace | Chuck bedrängt sie | | |
| | | | | | | 15.12 | 1:30:17 - 1:30:41 | 0'24" | Schnitt auf dasselbe, Kamera schwenkt leicht um sie rum | | | |
| | | | | | | 15.13 | 1:30:41 - 1:30:47 | 0'06" | Nabel seitlich, Chuck / Grace, Kamerazoom fängt Tom ein | Chuck drängt Grace gegen das Bett, hinten taucht Tom auf | | |
| | | | | | | 15.14 | 1:30:47 - 1:30:50 | 0'03" | N, Chuck / Grace | Chuck küßt Grace, die unterdrückt aufschreit | | |
| | | | | | | 15.15 | 1:30:50 - 1:30:53 | 0'03" | N, Chuck / Grace, | Chuck reißt ihre Bluse auf | | |
| | | | | | | 15.16 | 1:30:53 - 1:30:54 | 0'01" | N, Chuck / Grace, Kamera geht mit Aktion mit | Chuck reißt sie zu Boden | | |
| | | | | | | 15.17 | 1:30:54 - 1:31:07 | 0'13" | N, Grace am Boden, Wegzoom und Hinzoom auf G, Grace, Schwenk auf G, Chuck, während er sie unter sich drängt | | | |
| | | | | | | 15.18 | 1:31:07 - 1:31:13 | 0'06" | HT, Chuck | Chuck dringt in Grace ein | | |
| | | | | | | 15.19 | 1:31:13 - 1:31:16 | 0'03" | T, Hensons Haus, Tom davor auf Straße | Launlose Vergewaltigung im Hintergrund | | |
| | | | | | | 15.20 | 1:31:16 - 1:31:20 | 0'04" | N, Kinder | Hinten geht die Vergewaltigung weiter | | |
| | | | | | | 15.21 | 1:31:20 - 1:31:23 | 0'03" | HT auf die Hensons | Hinten geht die Vergewaltigung weiter | | |
| | | | | | | 15.22 | 1:31:23 - 1:31:27 | 0'04" | Rückzoom von Chuck auf AM, Ma Gingers Laden | | | |
| | | | | | | 15.23 | 1:31:27 - 1:31:32 | 0'05" | T auf Hensons Haus, Rückzoom mit Chuck im Zentrum | | | |
| | | | | | | 15.24 | 1:31:32 - 1:31:42 | 0'10" | T, Hensons Haus, Zoom auf Chuck, der seine Hose hochzieht und dabei sein Gemächt entblößt, Wegzoom auf Liz | | | |
| | | | | | | 15.25 | 1:31:42 - 1:31:57 | 0'15" | HT, Chuck in seinem Haus, Schwenk auf HT, Grace | Chuck läßt das Tuch auf Grace fallen | | |
| | | | | | | 15.26 | 1:31:57 - 1:32:00 | 0'03" | AM, Grace am Boden, Wegzoom | | | |
| | | | | | | 15.27 | 1:32:00 - 1:32:02 | 0'02" | HT, Chuck | Chuck geht aus der Tür | | |
| | | | | | | 15.28 | 1:32:02 - 1:32:12 | 0'10" | N, zitternde Grace vom Kopf her, Kopf angeschnitten, Schwenk und Zoom auf Chuck, der Tom auf der Straße trifft | | | |
| | | | | | | 15.29 | 1:32:12 - 1:32:17 | 0'05" | N, Chuck / Tom | | | |
| | | | | | | 15.30 | 1:32:17 - 1:32:28 | 0'11" | Nabel Tom, Kamera schwenkt mit seiner Hand mit | Tom zögert an der Tür | | Unheilmusikteil an |
| | | | | | | 15.31 | 1:32:28 - 1:32:34 | 0'06" | T, von Graces Kopf her | Tom geht von der Tür weg | | |
| | | | | | | 15.32 | 1:32:34 - 1:33:00 | 0'26" | HT, Draufsicht auf Grace in Embryohaltung, Kamera dreht sich im Wegzoom bis ST, Draufsicht | | | |
| | | | | | | | | | Black | | | |
| 9 | SIEBENTES Kapitel. In welchem Grace endlich genug von Dogville hat, die Stadt verlässt und wieder das Tageslicht erblickt | 16 | Tom will Grace retten | | | | 1:33:00 - 1:33:59 | 0'59" | AM, Tom | Nacht | | Gläsernschleifen |
| | | 17 | Grace wird ausgenutzt und "fertiggemacht" | 17.I | Grace, Liz und Vera | | 1:33:59 - 1:36:32 | 2'33" | T auf Dogvilles "linke" Dorthälfte | | | |
| | | | | 17.II | | | 1:36:32 - 1:37:04 | 0'32" | Zoom auf McKays Hand auf Graces Knie | Nebel füllt das Bild aus | | Musik |
| | | | | 17.III | | | 1:37:04 - 1:37:22 | 0'18" | T, Grace kommt aus Obstgarten, ordnet Kleider | | | |
| | | | | 17.IV | | | 1:37:22 - 1:37:32 | 0'10" | T, seitlich Dogville | Nebel oben, Grace geht an Tom vorbei | | |
| | | | Vera und die Figuren Fluchtplan wird geschmiedet | | Grace und Tom | | 1:37:32 - 1:42:30 | 4'58" | | Der Mond steht am Nachthimmel | | |
| | | | Grace und Ben Fluchtplan wird geschmiedet | | Nacht | | 1:42:30 - 1:44:02 | 1'32" | | | | |
| | | | | | | | 1:44:02 - 1:45:28 | 1'26" | T, seitlich Dogville | | | |
| | | | | | | | 1:45:28 - 1:46:30 | 1'02" | Zoom auf Tom und Grace im Bett | | | |
| | | 18 | Tag der Flucht | | | | 1:46:30 - 1:48:35 | 2'05" | T, Dogville, Blick in die Elm Street | Fluchtvorbereitungen | | |
| | | | | | | | 1:48:35 - 1:53:50 | 5'15" | T, Draufsicht auf Bens abfahrenden Laster | | | Musik |
| | | | | | | | 1:48:35 - 1:49:09 | 0'34" | Zoom auf die Plane, die transparent wird | | | |

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unter-sze-nen-nr. | Unter-szenenname / Kamerastellung | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik |
|-------------|--|------------|--------------------------------|-------------------|-----------------------------------|-----------|-------------------|-----------------------------|--|--|--|----------------------------------|
| | | | | | Überblendungen | 18,1 | 1:49:09 - 1:49:17 | 0'08" | HT, Draufsicht | Grace beißt in einen Apfel | | |
| | | | | | | 18,2 | 1:49:17 - 1:51:00 | 1'43" | HT, Draufsicht | Grace schläft und erwacht, weil der Lastwagen stehen bleibt. Ben kriecht in den Laster | | |
| | | | | | | 18,3 | 1:51:00 - 1:52:53 | 1'53" | Überblendung in die gleiche Position | Ben rückt näher | | |
| | | | | | | 18,4 | 1:52:53 - 1:53:05 | 0'12" | Überblendung auf "danach" | | | |
| | | | | | | 18,5 | 1:53:08 - 1:53:45 | 0'37" | Grace schläft | | | |
| | | | | | | 18,6 | 1:53:45 - 1:53:52 | 0'07" | Wegzoom von der Plane auf T | Die Bewohner von Dogville stehen um den Laster, Tom steht abseits | | Moses bellt |
| | | | | | | | 1:53:52 - 1:56:02 | 2'10" | | Vorbereitung der Ketten | Einsatz Titelmusik, dann EZ | Einsatz Titelmusik, dann EZ |
| | | | | | | | 1:56:02 - 1:57:49 | 1'47" | | Anlegen der Ketten | | |
| | | | | | | | | | Black | | | |
| 10 | ACHTES Kapitel In welchem auf einer Versammlung die Wahrheit ausgesprochen wird und Tom geht (nur um später zurückzukommen). | 19 | | | | | 1:57:49 - 2:01:12 | 3'23" | N, Tom - T, von schräg oben, Zoom auf McKays Hand zwischen Graces Schenkeln | Tom kauert am Boden - Blätter fallen vor der Kamera zu Boden - Vera im Bett - Liz - Ben beschläft Grace | EZ-Stimme | Regenprasseln, Titelmusik |
| | | 20 | Tom und Grace | | | | 2:01:12 - 2:02:59 | 1'47" | | | | |
| | | 21 | Versammlung | | | | 2:02:59 - 2:06:53 | 3'54" | T, Versammlung | Grace redet stumm | Titelmusik und EZ-Stimme | Titelmusik und EZ-Stimme |
| | | | | | Lampe | 21,1 | 2:02:59 - 2:04:02 | 1'03" | D, Lampe vor Missionshaus, Rückzoom, dann auf Grace | Schneeflocken fallen im Lichtkegel der Lampe | | |
| | | | | | | 21,2 | 2:04:02 - 2:04:36 | 0'34" | T, zugeschnittenes Dogville | | | |
| | | | | | | 21,3 | 2:04:36 - 2:06:53 | 2'17" | | Tom verläßt die Versammlung | | |
| | | | | | | 21,4 | 2:06:53 - 2:12:19 | 5'26" | | Tom folgt Graces Spur | Titelmusik, EZ-Stimme | Titelmusik, EZ-Stimme |
| | | | | | | 21,5 | 2:12:19 - 2:14:51 | 2'32" | | Tom auf der Bank, holt Karte aus dem Sekretär | | Schlußakkorde zum Ende der Szene |
| | | 22 | | | | | 2:14:51 - 2:19:54 | 5'03" | ST, Draufsicht auf Dogville, N, Grace | Der Bühnenboden ist grün wie eine Schultafel, im Hintergrund steht ein Laubbaum / Hensons - Liz/Ben - Olivia - Tom | EZ-Stimme | |
| | | | Stillesequenz | 22.I | | | 2:19:54 - 2:20:32 | 0'38" | G, Schleifmaschine - Tom Seniors Buch - Bens Laster - Harmonium - Bank - Mühlrad - Telefon | | EZ-Stimme | Titelmusik |
| | | | | 22.II | | | 2:20:32 - 2:22:03 | 1'31" | T, schräge Draufsicht | | "hier wird keiner mehr schlafen" | |
| | | | | 22.III | | | 2:22:03 - 2:23:52 | 1'49" | T, schräge Draufsicht in dunkelraum | Grace wird eingesperrt | | |
| | | | | | | | | | Black | | | |
| 11 | NEUNTES Kapitel In welchem Dogville den lange erwarteten Besuch erhält und der Film endet | | | | | | | | | | | |
| | | 23 | Gangsterszene | 23.I | | | 2:23:52 - 2:26:50 | 2'58" | T, schräge Draufsicht, alles im Dämmerlicht | Grace wird befreit und steigt zu ihrem Vater ins Auto | | |
| | | | | 23.II | Spaziergang Grace | | 2:26:50 - 2:32:58 | 6'08" | | Grace macht einen Spaziergang | | |
| | | | | | | 23,1 | 2:32:58 - 2:34:35 | 1'37" | N, Halbprofil Grace, langsamer Zoom | | "Grace hielt inne." | |
| | | | | | | 23,2 | | | Lichtwechsel bei | | "Und währenddessen zerstoßen die Wolken und das Mondlicht zeigte sich." | |
| | | | | | | 23,3 | 2:34:35 - 2:34:46 | 0'11" | T, schräge Draufsicht | schwarze Wolken geben bei diesen Worten den Mond frei, die Bühne wird in ein kaltes Licht getaucht | | Einsatz synkopierter Musikpart |
| | | | | | | 23,4 | 2:34:46 - 2:35:05 | 0'19" | T, Draufsicht, Zoom auf Grace | | "Und Dogville machte wieder eine jener kleinen Lichtveränderungen durch. Es war so, als ob das Licht, zuvor barmherzig und schwach, sich weigerte, die Stadt noch länger zu schützen. Pötzlich konnte man sich keine Beere mehr vorstellen, die eines Tages an einem Stachelbeerstrauch hängen würde. Man sah nur in aller Deutlichkeit die Dornen. Das Licht drang jetzt in alle Unebenmäßigkeiten und Mängel an den Gebäuden und an den Menschen. Und mit einem Mal kannte sie die Antwort auf ihre Frage nur allzu gut. Hätte sie selbst so gehandelt wie die Menschen hier, nicht eine einzige ihrer Taten hätte sie verteidigen können und nicht streng genug verurteilen. Es war so, als hätten ihr Kummer und ihr Schmerz endlich den ihnen zustehenden rechtmäßigen Platz eingenommen. Nein, was sie getan hatten, war nicht gut genug. Und wer die Macht besaß, dies richtig zu stellen, hatte die Pflicht, dies auch zu tun. Um anderer Städte willen. Um der Menschheit willen. Und nicht zuletzt auch um des Menschen willen, der Grace selbst war." | |
| | | | | | | 23,5 | 2:35:05 - 2:35:12 | 0'07" | N, Grace, leichter Zoom | | | |
| | | | | | | 23,6 | 2:35:12 - 2:35:17 | 0'05" | Schwenk über Chuck, die Hensons | | | |
| | | | | | | 23,7 | 2:35:17 - 2:35:34 | 0'17" | Schwenk über die Autos, zu Olivia und zurück | | | |
| | | | | | | 23,8 | 2:35:34 - 2:35:42 | 0'08" | T, Draufsicht | Grace macht einen Schritt rückwärts | | |
| | | | | | | 23,9 | 2:35:42 - 2:35:51 | 0'09" | N, Grace Halbprofil | | | |
| | | | | | | 23,10 | 2:35:51 - 2:35:58 | 0'07" | Nabel Grace, Schwenk mit ihr mit | | | |
| | | | | | | 23,11 | 2:35:58 - 2:36:02 | 0'04" | N, Grace Halbprofil | | | |
| | | | | | | 23,12 | 2:36:02 - 2:36:19 | 0'17" | Schwenk auf Grace, Nabel, Zoom auf Grace | | | |
| | | | | | | 23,13 | 2:36:19 - 2:38:11 | 1'52" | | Grace steigt wieder zum Vater in den Wagen | | |
| | | | | 23.III | Gespräch mit Tom | | 2:38:11 - 2:39:01 | 0'50" | | | | |
| | | | | | | | 2:39:01 - 2:40:40 | 1'39" | G, Grace | Rotes Flammenlicht erhellt ihr Gesicht | | |
| | | 24 | Die Bewohner werden erschossen | | | | 2:40:40 - 2:42:00 | 1'20" | | Ben will fliehen - McKay vor dem Fenster - Ginger und Gloria - die Hensons - Vera und die Kinder - Tom Senior - Martha | | |
| | | | | 24.I | Grace erschießt Tom | 24,1 | 2:42:00 - 2:43:03 | 1'03" | T, Draufsicht | Vor dunkel-blutrotem Hintergrund | | |
| | | | | | | 24,2 | 2:43:03 - 2:43:10 | 0'07" | T, Draufsicht | Blutroter Mond, Häuser und Straßennamen sind weg, nur noch die Leichen liegen an ihren Plätzen | | |
| | | | | | | 24,3 | 2:43:10 - 2:43:39 | 0'29" | | Grace geht zurück zu ihrem Vater | | |
| | | | | 24.II | Moses | | 2:43:39 - 2:44:45 | 1'06" | | | Moses bellt | |
| | | 25 | Schlußbild | | | | 2:44:45 - 2:45:18 | 0'33" | ST Draufsicht | Ohne Striche, nur die Hundehütte ist noch zu sehen, die Autos fahren weg | | |
| | | | | | | | | | Zoom auf aufgemalten Moses | der zu einem richtigen Hund wird und nach oben in die Kamera bellt | | |
| | | | | | | | | | Black | | | |
| 12 | ABSPANN | | | | | | 2:45:18 - 2:50:16 | 4'58" | | | IN LOVING MEMORY OF KATRIN CARLIDGE 15.05.1961 - 07.09.2002 | |

Szenenprotokoll Woody Allen, *Geliebte Aphrodite*

| Sequenznr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Untersze-nennr. | Unterszenenname / Kameraeinstellung | Einst.-nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik |
|------------|-----------------------|------------|--------------------------------|-----------------|--|------------|-------------------|-----------------------------|--|---|----------------------------|--|
| 1 | Vorspann | | | | | | 0 - 0:01:23 | 1'23" | | Weißer Schrift auf schwarzem Grund | | Griechische Musik |
| 2 | Einleitung | 1 | Chorus I | | | | 0:01:23 - 0:02:39 | 1'16" | T, Schwenk über die Ruine des Amphitheaters von Taormina | Auftritt Chor | Tragödiertext | Griechische Musik |
| | | 2 | Abendessen | | | | 0:02:39 - 0:05:02 | 3'23" | AM, bewegter Schwenk um die Tischgruppe, alles eine Einstellung | | | |
| | | 3 | Chorus II | | | | 0:05:02 - 0:06:23 | 1'21" | HT, auf Chor, Schwenk, alles eine Einstellung | | Ödipus-Einwand | |
| 3 | Adoption | 4 | Boxstudio | 4.I | Telefongespräch Adoption | | 0:06:23 - 0:07:09 | 0'46" | HT, Schnitte hin und her | Boxkampf im Vordergrund | | |
| | | 5 | Namensgebung | | | | 0:07:09 - 0:09:44 | 2'35" | AM, alles eine Einstellung | Amanda und Lenny auf dem Sofa | | |
| 4 | Max wird groß | 6 | Spaziergang | | | | 0:09:44 - 0:09:52 | 0'08" | HT | | | Underscoring Jazz |
| | | 7 | Lenny an der Wiege | | | | 0:09:52 - 0:10:08 | 0'16" | N | | | Underscoring Jazz |
| | | 8 | Max' 2. Geburtstag | | | | 0:10:08 - 0:11:04 | 0'56" | T, langsamer Zoom auf AM | | | Underscoring Jazz |
| | | 9 | Basketball mit Max | | | | 0:11:04 - 0:11:24 | 0'20" | HT | | | Underscoring Jazz |
| | | 10 | Umzug | | kurze Außenansicht am Anfang bei Anlieferung der Möbel | | 0:11:24 - 0:12:11 | 0'47" | AM | | | Underscoring Jazz |
| | | 11 | Anmeldung Kindergarten | | | | 0:12:11 - 0:13:11 | 1'00" | HT | | | |
| | | | | 11.I | Diskussion Amanda-Lenny über Galeristen, AM | | 0:13:11 - 0:13:45 | 0'34" | | | | |
| 5 | Krise mit Amanda I | 12 | Rugbyfeld I | | | | 0:13:45 - 0:14:12 | 0'27" | ST, Zoom auf HT auf das Feld | | | |
| | | | | 12.I | Rückblick auf vergangenen Abend im Taxi, T | | 0:14:12 - 0:14:36 | 0'24" | HT Taxi, das an die Ampel fährt, Schwenk auf Pärchen, das die Straße überquert, und zurück auf Lenny und Amanda hinter dem Taxifenster | | | |
| | | | | 12.II | Im Bett mit Amanda, HT | | 0:14:36 - 0:14:40 | 0'04" | | | | |
| | | | | 12.III | Leben mit Amanda, AM | | 0:14:40 - 0:14:46 | 0'06" | | | | |
| | | | | 12.IV | Lenny und Amanda mit Max, AM | | 0:14:46 - 0:14:53 | 0'07" | | | | |
| | | | | 12.V | Lenny mit Amanda, AM | | 0:14:53 - 0:14:58 | 0'05" | | | | |
| | | | | 12.VI | Im Taxi mit Amanda, AM | | 0:14:58 - 0:15:44 | 0'46" | Kurze Einstellung von außen, dann AM Innenraum Taxi | | | |
| | | | | 12.VII | Im Bett mit Amanda, T > HT | | 0:15:44 - 0:16:26 | 0'42" | | | | |
| | | | Rugbyfeld II | | | | 0:16:26 - 0:17:12 | 0'46" | AM | | | > Donner |
| 6 | Suche nach Linda | 13 | Chorus | | | | 0:17:12 - 0:17:44 | 0'32" | T, Amphitheater | Lenny im Dialog mit dem Chor | | |
| | | 14 | Amt | | | | 0:17:44 - 0:20:43 | 2'59" | AM, alles eine Einstellung mit Schwenks | Lenny diskutiert mit dem Chorführer in der realen Welt | | Jazz setzt ein mit Lennys hektischer Suche nach den Adoptionsakten |
| | | 15 | Highway | | | | 0:20:43 - 0:20:55 | 0'12" | T, Highway | Chor steht am Highway | Chor | Jazz |
| | | 16 | An fremder Haustür | | | | 0:20:55 - 0:21:49 | 0'54" | AM, an der Haustür mit Paar | | | Jazz fadet im Lauf der Szene aus |
| | | 17 | Anruf und Recherche | | | | 0:21:49 - 0:22:36 | 0'47" | N, Lenny | | | |
| | | 18 | Typ auf der Straße | | | | 0:22:36 - 0:23:00 | 0'24" | AM, Typ und Lenny | | | |
| | | 19 | Boxstudio | | | | 0:23:00 - 0:23:29 | 0'29" | AM, Lenny und Studioleiter | | | |
| 7 | Intermezzo Amanda I | 20 | Wochenende beim Galeristen | 20.I | Anruf Studioleiter | | 0:23:29 - 0:26:07 | 2'38" | T, im Auto / HT im Haus, Zoom auf N, Schwenks auf Amanda und Lenny / N, Lenny am Telefon / T, im Auto, Zoom auf AM | Nach Anruf vom Studioleiter erscheint Cassandra | | |
| | | 21 | Anruf bei Linda | | | | 0:26:07 - 0:32:05 | 5'58" | HT, Zoom auf AM | Chorführer sitzt Lenny plötzlich am Schreibtisch gegenüber | | |
| 8 | 1. Besuch bei Linda | 22 | Straße, dann in Lindas Wohnung | | | | 0:32:05 - 0:32:17 | 0'12" | T Straße | | | |
| | | 23 | In Lindas Wohnung | | | | 0:32:17 - 0:35:28 | 3'11" | G auf Tür, AM mit Zoom auf N, Schnitte in D auf pornographische Einrichtungsgegenstände | | | |
| | | 24 | Lenny und Max | | | | 0:35:28 - 0:36:08 | 0'40" | AM | | Bei 0:36:02 setzt Chor ein | |
| 9 | 2. Besuch bei Linda | 25 | Chorus | | | | 0:36:08 - 0:37:14 | 1'06" | T, Amphitheater | Botenbericht vom 2. Besuch bei Linda, bei 0:37:08 setzt nächstes Bild ein | | |
| | | 26 | Besuch bei Linda | 26.I | Straße | | 0:37:14 - 0:40:53 | 3'39" | T, Straße | | | |
| | | | | 26.II | Essen | | | | N, Essen | | | |
| | | 27 | Pferderennen | | | | 0:40:53 - 0:44:09 | 3'16" | Wechsel zwischen T und AM, Rennbahn / Lenny und Linda | | | |
| | | 28 | Verabschiedung zu Hause | | | | 0:44:09 - 0:45:14 | 1'05" | AM | | | Musik |
| 10 | Intermezzo Amanda II | 29 | Jubiläum Amandas Eltern | | | | 0:45:14 - 0:46:50 | 1'36" | AM | | | |
| 11 | Ausstieg Linda | 30 | Lenny bei Linda | | | | 0:46:50 - 0:50:15 | 3'25" | N, Zoom auf AM | | | |
| | | 31 | Chorus | | | | 0:50:15 - 0:51:05 | 0'50" | T, Amphitheater, Zoom auf Chorführer | Lenny spricht mit Chorführer und Cassandra, Warnung vor Zuhälter | | Übergang auf nächste Szene mit griechischer Musik |
| | | 32 | Linda bittet Lenny um Hilfe | 32.I | Telefonat Lenny - Amanda | | 0:51:05 - 0:54:13 | 3'08" | Mit Wechsel zwischen AM und HT | | | |
| | | 33 | Lenny beim Zuhälter | 33.I | Lenny und Max (0:57:46 - 0:58:29), AM | | 0:54:13 - 0:58:29 | 4'16" | AM | Der Chorführer erscheint hinter der Theke | | Sportradio leise im Hintergrund |
| 12 | Intermezzo Amanda III | 34 | Amanda und Galerist | | | | 0:58:29 - 0:58:54 | 0'25" | AM | küssen sich | | |
| 13 | Verknüpfungs-versuch | 35 | Linda und Lenny | | | | 0:58:54 - 1:00:30 | 1'36" | AM | | | |
| | | 36 | Boxstudio | | | | 1:00:30 - 1:02:27 | 1'57" | T, Zoom auf AM und N auf Kevin | Lenny späht Kevin aus | | |
| | | 37 | Straße, mit Linda | | | | 1:02:27 - 1:04:02 | 1'35" | T | Lenny preist Kevin an | | |
| | | 38 | Boxstudio | | | | 1:04:02 - 1:06:31 | 2'29" | AM | Lenny preist Linda an | | |
| | | 39 | Chorus | | | | 1:06:31 - 1:06:36 | 0'05" | Chorführer vorne in AM, Chor hinten | | | |
| | | | | 39.I | Linda zieht sich an | | 1:06:36 - 1:06:51 | 0'15" | HT | | | Swing |
| | | | | 39.II | Lenny und Linda kaufen ein | | 1:06:51 - 1:07:06 | 0'15" | T | | | Swing |
| | | | | 39.III | Sie machen die Frisur | | 1:07:06 - 1:07:15 | 0'09" | AM | | | Swing |
| 14 | Intermezzo Amanda IV | 40 | | | | | 1:07:15 - 1:07:41 | 0'26" | AM, Amanda und Galerist hinter dem Tresen | | | |

| Sequenznr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unterszen-nr. | Unterszenenname / Kameraeinstellung | Einst.-nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik |
|------------|---------------------|------------|--|---------------|--|------------|-------------------|-----------------------------|--|---|--|---|
| 15 | Rendez-Vous | | | | | | 1:07:41 - 1:13:49 | 6'08" | T, Park / Schwenks auf AM, T auf öffentlichem Platz, am Ende fest auf Chor im Hintergrund | Chor tanzt im Hintergrund zu "Tell me" | | Bei 1:09:44 Einsatz "Tell me" |
| | | 41 | Kevin und Linda im Park | | | | 1:07:41 - 1:10:42 | 3'01" | | | | |
| | | | | 41.I | Chor im Grünen | | 1:10:27 - 1:10:42 | 0'15" | N, auf Chor | | | "Tell me" |
| | | 42 | Spielcasino | | | | 1:10:42 - 1:10:47 | 0'05" | AM | | | "Tell me" |
| | | 43 | Abendessen | | | | 1:10:47 - 1:13:49 | 3'02" | AM, Zoom auf N | | | Musik aus |
| 16 | Krise mit Amanda II | 44 | Chorus | | | | 1:13:49 - 1:14:12 | 0'23" | T | Kassandra... | "...kriegt 'ne Nachricht rein" | |
| | | 45 | Thiresias warnt Lenny | | | | 1:14:12 - 1:15:36 | 1'24" | AM, Thiresias und Lenny | Der blinde Thiresias hat Amanda mit dem Galeristen beobachtet | | |
| | | 46 | Chorus: Anrufung Zeus | | | | 1:15:36 - 1:16:13 | 0'37" | T > HT Amphitheater | Chor ruft Zeus an | | Offstimme Zeus Anrufbeantworter |
| | | 47 | Trennung Amanda und Lenny | | | | 1:16:13 - 1:17:01 | 0'48" | AM | | | |
| | | | | 47.I | Lenny an der Theke | | 1:17:01 - 1:17:14 | 0'13" | N | | | Barjazz |
| | | | | 47.II | Amanda am Küchentisch | | 1:17:14 - 1:17:23 | 0'09" | AM | | | Barjazz |
| 17 | Verstrickung | 48 | Vor Lindas Haus | | | | 1:17:23 - 1:18:58 | 1'35" | T > AM Lenny mit Kevin / AM, Rückblende auf Porno | Kevin erzählt, dass er Linda geschlagen hat | | Barjazz aus |
| | | 49 | Bei Linda | | | | 1:18:58 - 1:20:27 | 1'29" | AM | Lenny und Linda küssen sich | | Bei 1:20:12 Musikeinsatz auf Kuss: "When your lover has gone" |
| | | | | 49.I | Kuss Amanda und Galerist | | 1:20:27 - 1:20:47 | 0'20" | AM | | | Musik |
| 18 | Zusammenführung | 50 | Amanda und Lenny im Amphitheater | | | | 1:20:47 - 1:21:42 | 0'55" | AM | Amanda und Lenny treffen sich im Amphitheater, küssen sich. Der Chor dreht die traurigen Masken daraufhin um und zeigt lachende Gesichter | | Musik setzt für Dialog aus und bei Kuss wieder ein |
| | | 51 | Deus-ex-Machina | | | | 1:21:42 - 1:22:54 | 1'12" | | | | |
| | | | | | | 18,1 | 1:21:42 - 1:21:51 | 0'09" | T, Lindas Auto kommt auf die Kamera zu, Kamera bleibt auf gleicher Distanz | | Voice-Over Chorführer | "There is no sunrise" |
| | | | | | | 18,2 | 1:21:51 - 1:21:58 | 0'05" | N, auf Linda hinterm Steuer, durch die Windschutzscheibe hindurch | | "Auf der Rückfahrt war sie verzweifelt" | |
| | | | | | | 18,3 | 1:21:58 - 1:22:03 | 0'09" | ST, Helikopter fliegt über der Koppel auf die Kamera zu, parallel dazu fährt unten das Auto | | "... als - wenn man schon über einen Deus-ex-Machina redet." | |
| | | | | | | 18,4 | 1:22:03 - 1:22:05 | 0'02" | N, Linda hinterm Steuer | | | |
| | | | | | | 18,5 | 1:22:05 - 1:22:20 | 0'15" | T, Helikopter fliegt parallel zur Kamera hinter den Bäumen am Straßenrand, die Kamera fährt mit. Der Helikopter landet, von rechts fährt parallel dazu das Auto ins Bild | | | |
| | | | | | | 18,6 | 1:22:20 - 1:22:23 | 0'03" | AM, seitlich auf Linda im Auto, Zoom auf N | | | |
| | | | | | | 18,7 | 1:22:23 - 1:22:29 | 0'07" | T, Pilot springt aus dem Helikopter und läuft auf die Kamera zu | | | |
| | | | | | | 18,8 | 1:22:29 - 1:22:48 | 0'19" | N, auf Pilot durch die Windschutzscheibe, Schwenk auf Linda, Schwenk zurück auf Pilot | | | |
| | | | | | | 18,9 | 1:22:48 - 1:22:54 | 0'06" | T, Auto kommt auf Kamera zu, Kamera bleibt auf gleicher Distanz | | | |
| 19 | Auflösung | 52 | Bericht Thiresias | | | | 1:22:54 - 1:23:05 | 0'11" | AM | Chorführer will Drama zu Ende bringen, aber Thiresias erscheint und fügt den Bericht über Linda hinzu | | |
| | | | | 52.I | Sex zwischen Lenny und Linda (Rückblende auf 17, 49) | | | | N | | | Chor fragt aus dem OFF zwischen Thiresias Bericht |
| | | | | 52.II | Linda mit Baby | | 1:23:05 - 1:23:34 | 0'29" | AM | | | |
| | | | | 52.III | Begegnung im Kaufhaus | | 1:23:34 - 1:24:55 | 1'21" | HT, Zoom auf AM | | | |
| | | 53 | Chorus singt und tanzt | | | | 1:24:55 - 1:25:26 | 0'31" | T | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.I | Lenny im Kaufhaus | | 1:25:26 - 1:25:36 | 0'10" | AM | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.II | Antike Figuren als Zuschauer | | 1:25:36 - 1:25:39 | 0'03" | T | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.III | Chor | | 1:25:39 - 1:25:50 | 0'11" | T | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.IV | Lenny mit Familie | | 1:25:50 - 1:26:02 | 0'12" | AM | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.V | Linda mit Familie | | 1:26:02 - 1:26:07 | 0'05" | HT | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.VI | Chor | | 1:26:07 - 1:26:20 | 0'13" | T | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.VII | Lenny im Bett mit Amanda | | 1:26:20 - 1:26:26 | 0'06" | HT | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.VIII | Linda im Friseursalon | | 1:26:26 - 1:26:33 | 0'07" | AM | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.IX | Kevin mit Frau | | 1:26:33 - 1:26:42 | 0'09" | AM, Zoom auf N | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.X | Zuhälter im Stadion | | 1:26:42 - 1:26:49 | 0'07" | T | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.XI | Antike Figuren | | 1:26:49 - 1:26:56 | 0'07" | T, antike Figuren | | | Schlusslied Chor |
| | | | | 53.XII | Chor | | 1:26:56 - 1:27:05 | 0'09" | T, auf Chor | | | Schlusslied Chor |
| 20 | Abspann | 54 | Abspann zum tanzenden Chor Abrollender Abspann | | | | 1:27:05 - 1:28:11 | 1'06" | ST, von oben ins Amphitheater | Weißer Schrift im Bild | | |
| | | 55 | | | | | 1:28:11 - 1:29:03 | 0'52" | | Weißer Schrift auf schwarzem Grund | | |

Szenenprotokoll Peter Greenaway, *Das Wunder von Mâcon*

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unterszenen-nr. | Unterszenen-name / Kameraeinstellung | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik |
|-------------|--------------|------------|--------------------------------------|-----------------|--|-----------|-------------------|-----------------------------|---|--|---|--|
| 1 | Exposition | 1 | Prolog | | | | 0:00:06 - 0:02:12 | 2'06" | Abwechselnd Schnitt auf ST Famina von unten und AM Zuschauer in separaten Gruppen von schräg oben gegen schwarzen Hintergrund. Von Schnitt zu Schnitt näher auf Famina, dann Zoom bis N, Famina | | | - |
| | | 2 | Einzug ins Theater (+ Vorspann) | | | | 0:02:12 - 0:04:52 | 2'40" | | Spielleiter wird in seinem Kasten mit dickem Buch etabliert / endet mit Cosimos Hinsetzen | | Einsatz Theatermusik zu Gebärszene und Einzug mit Hellebardenträgern |
| 2 | Das Wunder | 3 | Geburt | | | | 0:04:52 - 0:10:30 | 5'38" | | Cosimo probiert auf der Bühne alle Requisiten aus / Publikum zählt die Wehen mit / Hebamme hält Puppe bereit | "Der Gesang ist ein Trick" / "Aber ein ganz vortrefflicher" | Der Spielleiter singt im Falsett die Stimme des Neugeborenen. Einsatz Nonnenchor zu "Es hat begonnen" (00:09:08) |
| | | | | 3.I | Weissagungen | | 0:10:30 - 0:12:25 | 1'55" | | Die Hebammen lesen die Zukunft des Knaben aus der Plazenta. Der Souffleur wird näher in die Szene geschoben. Fürst Cosimo ist auf der Bühne | | - |
| | | | | 3.II | Übergabe des Knaben an seine Schwester (= "Tochter") | | 0:12:25 - 0:14:38 | 2'13" | | | | |
| | | | | 3.III | Auftritt Vater | | 0:14:38 - 0:17:34 | 2'56" | | Szenenende: das Bett dreht als Schatten im Gegenlicht | Der Vater sucht die Hebamme für den Knaben aus / Die Wachen drängen Zuschauer von der Bühne | |
| | | | | 3.IV | Applaus + Umbau | | 0:17:34 - 0:19:07 | 1'33" | | | | Musikeinsatz |
| 3 | Der Plan | 4 | Kathedrale I | | | | 0:19:07 - 0:21:47 | 2'40" | AM / ST | Erste Konfrontation zwischen Tochter und Skeptiker: Frau vs Mann / Zwiegespräch zwischen Bischof und seinem Sohn (=Skeptiker) / | | Glockengeläut |
| | | | | 4.I | Plan der Tochter | | 0:21:47 - 0:23:33 | 1'46" | Szenenende, T, wieder im Theater: Zitat des Gemäldes "Der vierte Stand" von Giuseppe Pellizza da Volpedo (1901) | Reiche Damen bieten Geld für ein Wunder - der Plan reift | | Einsatz Theatermusik nach "Ich werde reich sein" |
| | | 5 | Applaus + Umbau | | | | 0:23:33 - 0:26:16 | 2'43" | N seitlich Tochter | Verweis auf das Theater: backstage werden viele gleiche Babies gestugt, es wird über Rollenvergabe gesprochen / Tochter benimmt sich wie eine Diva und gerät in Streit mit dem Hellebardenträger / alle bereiten sich auf den Auftritt vor (Edelmann auf der Toilette) | Tochter: "Ich werde reich sein. Ach Gott, leeres Gerede" / Schild backstage verweist auf den zweiten Akt | |
| 4 | Der Aufstieg | 6 | Einkleidung des Knaben | | | | 0:26:16 - 0:34:14 | 7'58" | T Vorhang, dann geht Kamera mit der Prozession mit / Wechsel ST und AM, N Knabe / viel Kerzenlicht, wie generell die Stimmung wechselt von sehr warmem Licht auf einen Beinahe-Black am Ende, in dem die Tochter mit dem Knaben bläulich heraussticht | Vorhang öffnet sich vom Zuschauerraum aus, weißgewandete warten davor Cosimo und sein Gefolge / Szenenende: die Tochter installiert sich mit dem Knaben in Gottesmuttermanier auf dem Altarthron | Die Kleidungsstücke werden vom Spielleiter in normaler Stimme und außerhalb seines Soufflierkastens vorgetragen | Nonnenchor |
| | | 7 | Audienz | | | | 0:34:14 - 0:38:41 | 4'27" | Wechsel von Bittsteller zu Bittsteller in fast unmerklicher Überblendung / Szenenende abwechselnd von vorne und hinten | Szenenende: Regenguss bricht los, alle fliehen aus der Kathedrale in Richtung Vorbühne, wo es nicht regnet | Spielleiter singt im Falsett den Segenspruch: "Ich segne dieses Werk, es möge fruchtbar sein" | Donnergrollen zum Szenenende |
| | | 8 | Behauptung der jungfräulichen Geburt | | | | 0:38:41 - 0:42:05 | 3'24" | T vom Bühnenraum aus, dann N/AM vom Zuschauerraum aus | Tochter behauptet vor dem Bischof und seinem Sohn die Mutterschaft / zur Überprüfung der Jungfräulichkeit geht die Gruppe in den Bühnenraum hinter dem Vorhang | "... nicht seit 1600 Jahren" > Datierung der Filmhandlung | |
| | | 9 | Zwiegespräch Tochter und Knabe | | | | 0:42:05 - 0:44:32 | 2'27" | HT aufs Bett / N Knabe, Spielleiter, Tochter | Der Knabe weissagt die schreckliche Zukunft / Theater: Der Spielleiter lässt sich näher zur Szene rücken | | |
| | | | | | | | 0:44:02 | - | Zoom auf den Knaben, Verdunkelung | Tochter springt auf | "Was weißt du schon, du bist nur ein Kind" | Einsatz Cellomotiv |
| | | 10 | Bett auf der Unterbühne | | | | 0:44:32 - 0:48:29 | 3'57" | T aufs Bett, Rückzoom, N aufs plötzlich leere Fenster / Szenenende: Kamera folgt den Figuren parallel die Treppe hinauf | Das Publikum steht neben der Szene im Halbdunkel / Cosimo kommt die Treppe runter | | Chor der Beobachter: "Mann und Frau, Amme und Hure..." |
| 5 | Verführung | 11 | Fest | | | | 0:48:29 - 0:51:00 | 2'31" | AM, Kamera folgt Tochter und Skeptiker den Tisch entlang | | | Hellebardentampfen, höfische Streichmusik |
| | | | | 11.I | Nachstellen der Geburtsszene | | 0:51:00 - 0:52:10 | 1'10" | | | | |
| | | | | 11.II | Vorwurf der Blasphemie | | 0:52:10 - 0:54:51 | 2'41" | AM, Kamera folgt den beiden wieder den Weg zurück den Tisch entlang auf die Kamera zu | | | |
| | | | | 11.III | Enthüllung der Familie | | 0:54:51 - 0:56:29 | 1'38" | Der Übergang vom Festsaal auf die Unterbühne findet innerhalb des Schnittes statt / N auf die Mutter, T auf die Unterbühne | Der Skeptiker bezweifelt die Wahrheit | | |
| | | 12 | Stall | | | | 0:56:29 - 1:05:50 | 9'21" | HT Esel, Schlaf / T auf Szenerie / Im Hintergrund schräger Lichteinfall als Strahl auf die beiden | | | |
| | | | | | Auftritt Kind | | 0:58:04 | - | | Tochter setzt ihn in die Krippe | | Einsatz Cellomotiv |
| | | | | | | | 1:01:45 | - | AM Knabe wiederholt / D Hand, G Gesicht / Verdunkelung mit gewittriger Schwankung, in der der Knabe herausmodelliert wird | Knabe zeigt auf die Kuh und gibt den Tötungsbefehl. Wind kommt auf. Szenenende: die hintere Stallwand bricht auf | | Windgeräusch / Orgelmusik |
| | | | | | | | | | | Das Kind wendet sich ab und die Tochter wird abgeführt | | |

| Sequenz-nr. | Sequenzname | Szenen-nr. | Szenenname | Unterszenen-nr. | Unterszenen-nr. / Kamerasteuerung | Einst.nr. | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik |
|-------------|--------------------------------|------------|----------------------|-----------------|--------------------------------------|-----------|-------------------|-----------------------------|---|--|---|--|
| 6 | Backstage | 13 | Umbau | | | | 1:05:50 - 1:07:36 | 1'46" | | Der Kulkadaver wird weggetragen, der Darsteller des Skeptikers steht nicht mehr auf Applaus, Kulkadaver auf der Vorderbühne wird abgedeckt. (Cosimo übergibt sich) Skeptiker-Darsteller wird backstage in einen Sarg gelegt | | Hellebardenstempfen |
| | | | | | | | 1:08:50 | - | ST Publikum, Schwenk | Das Publikum prügelt sich um die Plätze | | getragene Hofmusik |
| | | | | | | | 1:10:34 | | Kamera geht seitlich mit der Gruppe hinter den Vorhang | Hellebardenträger marschieren durch den Zuschauerraum auf die Bühne, vom Proszenium schließt sich Cosimos Hofstaat an. Sie gehen hinter den Vorhang | Schild: "3. Akt" | |
| 7 | Mord | 18 | Kathedrale II | | | | 1:10:34 - 1:17:42 | 7'08" | HT, Schwenk über die Szenerie / während der Versteigerung plötzliche Verdunkelungen | Versteigerung der Körpersäfte / Amme holt Knaben mit Bett ab, Wachen bringen goldenes Gitter nach vorne / Amme mit Schlüssel ab | Falsetstimme des Knaben ("die Säfte meines Lebens") wechselt sich mit der des Auktionsators ab / Nonnenchor | |
| | | 15 | Amme mit Knabe | | | | 1:17:42 - 1:19:23 | 1'41" | | | | |
| | | 16 | Ermordung des Knaben | | | | 1:19:23 - 1:23:06 | 3'43" | T Szenerie / HT Publikum, das durch das Gitter blickt / Schwenk nach links auf den Altaraufbau, und Rückzoom durch das Gitter | | | |
| | | | | | | | 1:23:06 - 1:23:55 | 0'49" | AM Cosimo und Hofdamen | Cosimo muss getröstet werden | "Es ist nur ein Theaterstück mit Musik" | |
| 8 | Verurteilung und Vollstreckung | 17 | Urteil | | | | 1:23:55 - 1:28:10 | 4'15" | HT auf die Szenerie / Lichtenfall nur durch das Tor im Hintergrund | Drei Heilige treten für die Tochter ein | Schrei der Amme | |
| | | | | | "Prozession" | | 1:28:10 - 1:30:16 | 2'06" | Kamera begleitet den Bischof seitlich, hinter großer Säule vorbei / Szene ist in rot getaucht | Das Volk protestiert gegen Cosimos Vorschlag / Theater: im Vordergrund werden Theatergewichte hinaufgezogen / Soldaten ziehen das Los | | Orgelmusik |
| | | 18 | Vollstreckung | | | | | | | | | |
| | | | | 18.I | Verhängen des Urteils und Absolution | | 1:30:16 - 1:32:24 | 2'08" | | Der Bischof erteilt den Soldaten im Voraus die Absolution | | |
| | | | | 18.II | Vollstreckung I | | 1:32:24 - 1:37:03 | 4'39" | HT nach Zoom auf Vorhang / nach dem Schließen des Vorhangs T auf die Schatten, Rückzoom und Schwenk über das Feld mit den aufgestellten Kegeln / Schwenk zurück in die Mitte, Rückzoom / Verdunkelung | Cosimo spielt im Vordergrund die Zettel mit der entsprechenden Zahl auf, der Hofstaat hält sich teilweise die Ohren zu und weint | "Wie lange dauert die Szene?" / "10 Minuten" > Selbstverweis / "Sechs" / "Sieben" | Schreie der Tochter und Zahlen |
| | | | | 18.III | Einschub Familie | | 1:37:13 - 1:39:22 | | | Kulisse des Altaraufbaus wird im Vordergrund ins Bild geschoben / Amme stützt mit totem Knaben in der Mitte / Schwestern werden verschleppt, im Hintergrund geht die Vollstreckung weiter | "Der Nächste - Neun" | Einsatz Nonnenchor |
| | | | | | | | | | Schwenk zurück auf den Altar, der im Dunkeln liegt | Die Mutter wurde erhängt | "Die Familie wurde ausgelöscht" | |
| | | | | | | | | | Schwenk über die Amme in goldenem Licht zum Vater im Dunkeln | Vater mit durchgeschnittener Kehle | "Eli" / "Dreizehn" | |
| | | | | | | | | | | Die Kulisse wird wieder aus dem Bild gezogen | Sprung im Zählen auf "206" | |
| | | | | 18.IV | Vollstreckung II | | 1:39:22 - 1:42:41 | 3'19" | Kamera begleitet Cosimo über das Feld mit den Kegeln nach hinten zum Beichten, und schwenkt dann mit ihm mit zurück nach rechts | Im Raum werden Theatergewichte emporgezogen | "207" | Schreie sind verstummt |
| | | | | | | | | | | Der letzte Kegel wird umgestoßen | "208" | Langgezogener Schrei der Tochter |
| | | | | | | | | | Zoom aufs Bett / auf die Tochter | Der Vorhang geht auf, die Tochter fällt blutüberströmt heraus / Theater: ein rotes Tuch wird hinter ihr hervorgezogen | "Wirklich eine ausgezeichnete Schauspielerin" | |
| 9 | Vernichtung des "Wunders" | 19 | Leichenflederei | | | | 1:42:41 - 1:47:04 | 4'23" | AM Spielleiter / Zoom auf den aufgebahrten Knaben / HT auf die Szene, N auf Spielleiter, Cosimo, Körperteile und Blutflecken | Der Körper des Knaben wird in Einzelteile zerlegt, Cosimo wird ein Fuß übergeben | | Spielleiter singt über den Tod des Knaben / Einsatz Nonnenchor / Hellebardenstempfen |
| | | | | | | | | | Schwenk von Cosimo nach oben zu den 4 Farnas | | "Warum streiten sich nur alle um die guten bösen Rollen?" | "Amen" der Nonnen |
| 10 | Ausklang | 20 | Eptilog | | | | 1:47:04 - 1:48:28 | 1'24" | N auf Farnas, Rückzoom in ST | | | |
| | | 21 | Auszug | | | | 1:48:28 - 1:52:27 | 3'59" | N auf Spielleiter, ST auf Feuerwerk auf Bühne | Spielleiter schlägt das Buch zu und gibt das Zeichen für das Feuerwerk. Das Licht auf der Bühne geht an, Spielleiter kommt nach vorne und klatscht in die Hände | | Einsatz Theatermusik auf Handeklatschen |
| | | | | | | | | | Rückzoom | Kulkadaver wird von hinten über die Bühne die Treppe heruntergebracht, seitlich kommen die Leichname der Schauspieler dazu | | |
| | | | | | | | | | N auf Skeptiker, Tochter | | | |
| | | | | | | | | | Zoom auf die Bühne, | wo sich die Schauspieler verbeugen und das Kostüm teilweise ablegen (Mutter ist jung und schön) | | Applaus |
| | | | | | | | | | Rückzoom nach schräg oben | Das erste Publikum verbeugt sich zur Kamera hin, Kamera geht bis zu Cosimos Gruppe im Zuschauerraum, zu der sich der dicke Farnas aus dem Gefolge gesellt. Auch sie nehmen die Perücken ab und gehen auf die Kamera zu aus dem Theater | | |
| | | | | | | | | | Weiterer Rückzoom über das applaudierende Publikum | das sich umdreht und sich zur Kamera hin verneigt. Das Licht ganz vorne geht an, die Gruppe um Cosimo ist inzwischen dort angekommen und verneigt sich zusammen mit allen anderen zur Kamera hin. | | |
| | | 22 | Abspann | | | | 1:52:27 - 1:56:40 | 4'13" | Langsamer Fade-Out | in weißer Schrift von unten nach oben | | Es bleiben nur die Geräusche und der Applaus des Theaters |

Szenenprotokoll Aki Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer*

| Szenennr. | Szenenname | Unterszenennr. | Unterszenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik / Geräusche |
|-----------|------------------------------|----------------|---------------------------|-------------------|-----------------------------|--|--|---|--|
| 1 | Vorspann | | | 0 - 0:01:42 | 1'42" | T | Sonenaufgang, Hafen, Hochhäuser, Bahnhof, Hausruinen, Hausfassade mit Schild der Königlichen Wasserwerke | Titel und Besetzung in roter Schrift auf den Vorspann-Bildern | Billie Holiday |
| 2 | Büro | | | 0:01:42 - 0:03:40 | 1'58" | | Tür wird aufgestossen, Akten hineingefahren. Henri arbeitet eifrig. In der Mittagspause sitzt er einsam an einem Tisch | | Gelächter am Nebentisch |
| 3 | Heimfahrt | | | 0:03:40 - 0:04:18 | 0'38" | | Henri fährt mit der U-Bahn nach Hause und trägt eine Einkaufstüte nach Hause | | - |
| 4 | Henri zu Hause | | | 0:04:18 - 0:06:30 | 2'12" | Schlagschatten der Leiter gegen die Wand | Henri bereitet sich Tee zu und isst zu Abend. Steigt aufs Dach und gießt die Topfpflanzen | | Musik aus dem Radio: "Don't play with love", Straßengeräusche dringen durchs Fenster |
| 5 | Kündigung | | | 0:06:30 - 0:09:50 | 3'20" | | Henris Schreibtisch wird ihm vor der Nase weggezogen | | Windheulen, als Henri durch den Gang zum Abteilungsleiter geht |
| 6 | Telefonat | | | 0:09:50 - 0:10:47 | 0'57" | | Henri hat zwei Kontakte im Adressbuch, von denen einer verstorben ist. Er verzichtet auf das Telefonat | | |
| 7 | Seilkauf | | | 0:10:47 - 0:11:17 | 0'30" | | Henri kauft ein Seil | | |
| 8 | Vermieterin | | | 0:11:17 - 0:12:27 | 1'10" | | Henri kündigt seine Wohnung, Vermieterin sitzt allein bei einem Glas in ihrer Wohnung | | Billie Holiday |
| 9 | Selbstmordsequenz | | | 0:12:27 - 0:16:39 | 4'12" | | Henri packt das Seil aus, bohrt Haken in die Wand, springt von der Leiter. Liegt am Boden. Steckt den Kopf in den Gasofen. | | Windheulen |
| | | | BLACK | 0:14:00 - 0:14:02 | 0'02" | | | | Sprunggeräusch, Windheulen |
| 10 | Taxifahrt zum Auftragskiller | | | 0:16:39 - 0:19:24 | 2'45" | | | | |
| | | 10.1 | Pfandleihe | 0:16:39 - 0:17:00 | 0'21" | | | | |
| | | 10.2 | Bank | 0:17:00 - 0:17:13 | 0'13" | | | | |
| | | 10.3 | Taxifahrt | 0:17:13 - 0:19:24 | 2'11" | | Henri sucht sich den "richtigen" Taxifahrer aus | | Musik und Hundebellen |
| 11 | Honolulu Bar I | | | 0:19:24 - 0:25:08 | 5'44" | | Henri geht durch Ruinen zur Honolulu Bar, bestellt ein Ginger Ale | | Musik |
| | | | Hinterzimmer Honolulu Bar | 0:22:03 - 0:24:24 | 2'21" | | | | Durch das Fenster dringt Straßenlärm |
| 12 | Warten auf den Killer | | | 0:24:24 - 0:27:40 | 3'16" | | Poststapel im Wohnungseingang, Henri wartet im Sessel, schläft ein, geht zum Fenster, sein Blick fällt auf den Pub gegenüber | | |
| 13 | Warwick Castle | | | 0:27:40 - 0:32:08 | 4'28" | | Henri lädt Margaret auf ein Guinness ein. Der Killer beobachtet die beiden durch das Fenster | | Musik: "Young Girl" zum Auftritt von Margaret, dann Hintergrundmusik |
| 14 | Flucht vor dem Killer | | | 0:32:08 - 0:35:35 | 3'27" | | Henri kommt aus dem Pub, entdeckt den fehlenden Zettel, den er dem Killer an der Tür hinterlassen hat und flüchtet in die Wohnung, dann auf die Straße | | Schritte, heftiges Klingeln, Windgeheul auf dem Dach, Türknarzen |
| 15 | Margarets Apartment I | | | 0:35:35 - 0:38:05 | 2'30" | | | | |
| 16 | Honolulu Bar II und Busfahrt | | | 0:38:05 - 0:40:31 | 2'26" | | Henri erblickt die abgerissene Bar, der Killer folgt Margaret bis nach Hause | | Windgeheule, als der Killer Margaret bis zum Fahrstuhl folgt |
| 17 | Killer zu Hause I | | | 0:40:31 - 0:42:34 | 2'03" | | Der Killer spuckt beim Husten Blut in sein Taschentuch | | |
| 18 | Margarets Apartment II | | | 0:42:34 - 0:44:43 | 2'19" | | Henri und Margaret spielen Karten, dann geht Henri Zigaretten holen | | Musik: "Ennen kuolemaa" |
| 19 | Der Killer bei Margaret | | | 0:44:43 - 0:47:46 | 3'03" | | Der Killer wartet mit Margaret auf den Killer, die schlägt ihn mit der Blumenvase nieder und flüchtet mit Henri | | Windgeheule |

| Szenenr. | Szenenname | Unterszenenr. | Unterszenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik / Geräusche |
|----------|---|---------------|-----------------|-------------------|-----------------------------|---|---|------|--|
| 20 | Hotel | | | 0:47:46 - 0:50:05 | 2'19" | | Henri und Margaret gehen ins Hotel, legen sich zusammen nieder | | Musik an der Rezeption: "I'm sticking to you Baby" |
| 21 | Killer beim Arzt | | | 0:50:05 - 0:51:52 | 1'47" | | Killer bekommt die Diagnose, dass ihm noch ein Monat zum Leben bleibt | | |
| 22 | Red Lion | | | 0:51:52 - 0:55:22 | 3'30" | | Henri ist unruhig im Hotelzimmer, geht auf die Straße. Sieht Al und Pete in einer Bar. | | Musik: "Burning Light" als Performance im Red Lion |
| 23 | Juwelier | | | 0:55:22 - 0:56:25 | 1'03" | | Al und Pete rauben einen Juwelier aus, erschießen ihn aus Versehen, und drücken Henri den Revolver in die Hand. Henri wird von der Überwachungskamera aufgenommen | | |
| 24 | Margaret trifft den Killer | | | 0:56:25 - 0:58:00 | 1'35" | Detail auf Zeitungüberschrift: Henri wird polizeilich gesucht | | | Musik |
| 25 | Hotel I und Henris Flucht durch die Nacht | | | 0:58:00 - 0:59:14 | 1'14" | | Margaret liest im Hotel Henris Abschiedsbrief. Der will sich vor den Zug werfen, springt aber dann doch nicht | | |
| 26 | Hotel II | | | 0:59:14 - 1:02:14 | 3'00" | Schwenk über das morgendliche London / Zoom auf den Portier | Margaret sitzt allein im Pub, dann erfährt sie vom Portier, dass Henri auf dem Friedhof ist | | Musik: "Trouble at midnight" / Windgeheul, als der Killer auf den Portier zugeht |
| 27 | Vics Imbiss | | | 1:02:14 - 1:06:00 | 3'46" | | Henri und Margaret wollen mit dem Zug nach Frankreich | | Musik: "Mi Buenos Aires Querido" |
| 28 | Polizeiwache | | | 1:06:00 - 1:06:35 | 0'35" | | Al und Pete wurden festgenommen | | |
| 29 | Killer zu Hause II | | | 1:06:35 - 1:07:50 | 1'15" | | Killer verabschiedet sich von seiner Tochter | | Musik |
| 30 | Bahnhof | | | 1:07:50 - 1:08:38 | 0'48" | Detail auf die Zeitungüberschrift | Margaret kauft die Fahrkarten, sieht Schlagzeile, dass Henri unschuldig ist, nimmt ein Taxi zum Friedhof | | |
| 31 | Abschied von Vic | | | 1:08:38 - 1:09:56 | 1'18" | | | | Musik: Tango |
| 32 | Friedhof | | | 1:09:56 - 1:12:17 | 2'21" | | Killer folgt Henri auf den Friedhof und erschießt sich selbst. | | |
| 33 | Schluss | | | 1:12:17 - 1:13:18 | 1'01" | | Henri wird beinahe von Margarets Taxi überfahren | | Musik: "Afro Cuban Be Bop" |
| 34 | Abspann | | | 1:13:18 - 1:15:43 | 2'25" | | | | |

Szenenprotokoll R. Werner Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun*

| Szenen-nr. | Szenenname | Untersze- nen-nr. | Unterszenenname / Kameraeinstellung | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik |
|------------|---|----------------------|--|-------------------|-----------------------------------|---|--|-----------------------------------|---|
| 1 | Vorspann / Standesamt | | | 0 - 0:03:25 | 3'25" | | | | Klassische Musik, Bombenlärm und Babygeschrei |
| 2 | Maria kommt vom Schwarzmarkt | | | 0:03:25 - 0:04:51 | 1'26" | | | | Klassische Musik im Radio, dann Vermisstenmeldungen |
| 3 | Bahnhof I | | | 0:04:51 - 0:08:45 | 3'54" | Die Kamera stürzt sich in das Gewimmel am Bahnhof | Maria sucht nach Hermann mit einem Schild um den Hals / Dialog mit der Rotkreuzschwester | | Vermisstenmeldungen faden langsam aus. In der Wartehalle pfeift jemand "La Paloma" |
| 4 | Opa Berger | | | 0:08:45 - 0:11:58 | 2'13" | Aufnahme durch den Mauerdurchbruch in der Wohnung | | | Im Hintergrund laufen die Vermisstenmeldungen |
| 5 | Maria und Betti I | | | 0:11:58 - 0:13:11 | 1'12" | | Gehen in Trümmerlandschaft spazieren | | Trümmerfrauen summen "Nur nicht aus Liebe weinen" |
| | | | | 0:13:11 - 0:14:01 | 0'50" | | Frisieren sich vor dem Spiegel | | Singen "Nur nicht aus Liebe weinen" |
| 6 | Schwarzmarkt | | | 0:14:01 - 0:16:17 | 2'16" | | | | Akkordeonspieler stimmt das Deutschlandlied an. Schwarzmarkthändler pfeift BBC-Erkennungsmelodie |
| 7 | Mutter kürzt das Kleid | | | 0:16:17 - 0:17:18 | 1'01" | | | | Vermisstenmeldungen im Radio |
| 8 | Vorstellungsgespräch in der Bar | | | 0:17:18 - 0:19:23 | 2'05" | | | | Musik aus schlechtem Radioempfang |
| 9 | Arztpraxis | | | 0:19:23 - 0:22:13 | 2'50" | | Maria holt sich das Gesundheitszeugnis | | Dramatischer Tusch beim Schwächeanfall des Arztes, und als er sich hinter dem Paravent eine Spritze setzt |
| | Bahnhof II | | | 0:22:13 - 0:22:54 | 0'41" | | Maria reist das Foto vom Suchschild und legt das Schild unter den abfahrenden Zug | | |
| 10 | Bar I | | | 0:22:54 - 0:25:42 | 2'48" | | | | Tanzmusik aus der Musikkbox |
| 11 | Spaziergang Bill und Maria | | | 0:25:42 - 0:27:01 | 1'19" | | Maria lernt Englisch | | Vogelgezwitscher |
| 12 | Willis Rückkehr | | | 0:27:01 - 0:29:51 | 2'50" | | Falsche Nachricht von Hermanns Tod | | Thriller-Tusch zu Beginn |
| 13 | Bar II | | | 0:29:51 - 0:30:44 | 0'53" | | Bill und Maria tanzen | | Swingmusik |
| 14 | Picknick mit der Familie | | | 0:30:44 - 0:31:57 | 1'13" | | | | |
| | Bill schläft mit Maria | | | 0:31:57 - 0:32:56 | 0'59" | | Maria schlägt Bills Heiratsantrag aus | | |
| 15 | Arztpraxis II | | | 0:32:56 - 0:34:17 | 1'23" | | Maria ist schwanger | | |
| 16 | Hermanns Rückkehr | | | 0:34:17 - 0:39:00 | 4'43" | | Maria erschlägt Bill | | |
| 17 | Gerichtssaal | | | 0:39:00 - 0:41:10 | 2'10" | | Hermann nimmt die Schuld auf sich | | |
| 18 | Zuchthaus/Besucherraum I | | | 0:41:10 - 0:42:01 | 0'51" | | | | |
| 19 | Das schwarze Engelchen | | | 0:42:01 - 0:42:53 | 0'52" | | Der Arzt begleitet Maria nach der Abtreibung zu ihrem Zug | | |
| 20 | Maria reist erster Klasse | | | 0:42:53 - 0:49:47 | 6'54" | | Maria kämpft sich durch die überfüllte zweite Klasse, löst nach und trifft Oswald | | Musik am Ende, reicht in die nächste Szene hinein |
| 21 | Mit Oswald und Senkenberg im Auto | | | 0:49:47 - 0:50:51 | 1'04" | | | | Adenauerrede im Radio, und anschließend Wunschkonzert |
| 22 | Maria will von zu Hause ausziehen | | | 0:50:51 - 0:52:30 | 1'39" | | | Maria: "Meine Zeit fängt erst an" | |
| 23 | Zuchthaus/Besucherraum II | | | 0:52:30 - 0:54:24 | 1'54" | | | | |
| 24 | Verhandlung mit dem Amerikaner | | | 0:54:24 - 0:57:32 | 3'08" | | | | |
| 25 | Toast auf das gelungene Geschäft | | | 0:57:32 - 1:01:10 | 3'38" | Musikzimmer mit Flügel im Vordergrund, die eigentliche Szene am Tisch spielt im angrenzenden Zimmer im Hintergrund. Oswald und Senkenberg kommen nacheinander nach vorne. | | | Klassische Musik. Oswald setzt sich an den Flügel und nimmt die Tonfolgen voraus. |
| 26 | Maria und Oswald im Bett | | | 1:01:10 - 1:01:44 | 0'34" | | | | |
| 27 | Gehaltsverhandlung | | | 1:01:44 - 1:05:05 | 3'21" | | | | |
| 28 | Zuchthaus/Besucherraum III | | | 1:05:05 - 1:06:22 | 1'17" | | | | Schlüsselklappern des Wärters |
| 29 | Oswald wartet auf Maria mit Blumen | | | 1:06:22 - 1:07:35 | 1'13" | | Maria schläft zum zweiten Mal mit Oswald | | |
| 30 | Gewerkschaftsverhandlungen | | | 1:07:35 - 1:10:55 | 3'20" | | Maria spricht mit Willi | | Thriller-Tusch beim Fade-Out zum Kuss |
| 31 | Maria und der Anwalt I | | | 1:10:55 - 1:12:10 | 1'15" | Kamera blickt durch die vergitterten Treppenabsätze | | | |
| 32 | Marias Wohnung | | | 1:12:10 - 1:13:14 | 1'04" | | Maria schläft mit Oswald | | |
| | Oswald folgt Maria im Auto | | | 1:13:14 - 1:13:38 | 0'24" | | | | Thriller-Sequenz zum Ende, geht in die nächste Szene über. |
| 33 | Maria besucht Betti | | | 1:13:38 - 1:14:47 | 1'09" | | Beide weinen | | Baulärm von draußen |
| 34 | Zuchthaus/Besucherraum IV | | | 1:14:47 - 1:15:30 | 1'03" | | Oswald besucht Hermann | | |
| 35 | Altes zerbombtes Haus | | | 1:15:30 - 1:16:47 | 0'57" | Aufnahmen durch zerbombtes Fenster | Betti und Maria setzen sich in zerbombtes Zimmer | | Singen "Nur nicht aus Liebe weinen" |
| 36 | Oswald diktiert den Vertrag mit Hermann | | | 2:16:47 - 1:18:11 | 1'24" | | | | |
| 37 | Wohnung Maria/Oswalds Haus | | | 1:18:11 - 1:19:14 | 1'03" | | Maria ruft Oswald an | | Oswald spielt ein paar Noten am Flügel, setzt sich |
| 38 | Mutters Geburtstag | | | 1:19:14 - 1:25:08 | 5'54" | | Maria trifft den Geliebten der Mutter im Gang, dann Feier | | Tanz zu "Capri Fischer" |
| 39 | Zuchthaus/Besucherraum V | | | 1:25:08 - 1:26:23 | 1'15" | | Hermann weist Marias Geld zurück | | Thriller-Tusch |
| 40 | Hermann soll entlassen werden | | | 1:26:23 - 1:27:35 | 1'12" | Sekretärin verfolgt Telefongespräch durch raumteilendes Blumengitter | Maria beginnt verwirrt auf der Rechenmaschine zu tippen | | |
| 41 | Zuchthaus/Pförtnerloge | | | 1:27:35 - 1:28:32 | 0'57" | | Maria liest Hermanns Brief | | |
| 42 | Oswald versucht Maria zu erreichen | | | 1:28:32 - 1:30:23 | 1'51" | | Oswald versucht Maria telefonisch zu erreichen, stürzt in die Firma, wo sie noch nachts arbeitet | | Dramatische Begleitmusik |

| Szenen-nr. | Szenenname | Unterszenen-nr. | Unterszenenname / Kameraeinstellung | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Kamera/Licht | Beschreibung | Text | Musik |
|------------|------------------------|-----------------|-------------------------------------|-------------------|-----------------------------|--|--|------|--|
| 43 | Marias Villa I | | | 1:30:23 - 1:33:42 | 3'19" | | Umzug | | |
| 44 | Büro Maria I | | | 1:33:42 - 1:36:05 | 2'23" | | | | Klassische Musik als Underscoring |
| 45 | Restaurant "Bastei" I | | | 1:36:05 - 1:39:00 | 2'45" | | | | |
| 46 | Maria und Willi | | | 1:39:00 - 1:40:57 | 1'57" | | Gehen durch die Ruinen von Marias alter Schule | | Schlager im Hintergrund |
| 47 | Vor Marias Villa | | | 1:40:57 - 1:42:38 | 1'41" | | Maria findet kein Feuerzeug und zündet sich die Zigarette am Gasherd an | | Maria singt halblaut "Schlaf, Kindlein, schlaf" |
| 48 | Büro Maria II | | | 1:42:38 - 1:43:24 | 0'46" | | Senkenberg überbringt die Nachricht von Oswalds Tod | | |
| 49 | Restaurant "Bastei" II | | | 1:43:24 - 1:43:56 | 0'32" | | Maria übergibt sich beim Verlassen des Restaurants | | Adenauer zur Aufrüstung im Radio, anschließend Übergang zur Fußballübertragung |
| 50 | Hermann kommt zurück | | | 1:43:56 - 1:54:44 | 10'48" | Hermann im Spiegel beim Verlesen des Testaments / Schon Abspann über den letzten Einstellungen | Maria ist betrunken, Hermann steht vor der Tür. Maria läuft aufgeregt durch das ganze Haus. Sie lässt den Gashahn offen. Testamentsvorlesung, Gasexplosion | | Fussballübertragung im Radio |
| 51 | Abspann | | | 1:54:44 - 1:55:10 | 0'26" | Negative der Bundeskanzler werden zu Positiven | | | Fussballübertragung Ende |

Szenenprotokoll Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (Regie: Gil Mehmert)

| Szenen-nr | Szenenname | Dauer in Minuten / Sekunden | Dauer | Spielraum | Beschreibung | Text | Musik / Ton | Licht | Entsprechung Filmvorlage | Kommentar |
|-----------|------------------------------|-----------------------------|--------|--|---|------------------------------------|--|--|--------------------------|-----------|
| 1 | Anrede an das Publikum | 0 - 0:0:56 | 0'56" | vordere Drehbühnenhälfte | Henri kommt nach vorne und spricht den Titel: | Henri: "I Hired A Contract Killer" | Bass wird gestimmt, Akkord gibt Impuls zum Auftritt | | | |
| 2 | Büro | 0:0:56 - 0:05:45 | 4'49" | vordere Drehbühnenhälfte | Henri wird der Arbeitsrhythmus aufgezwungen, Kontaktaufnahme mit seinen Kollegen scheitert | | Schreibmaschinentippen | | | |
| 3 | U Bahn | 0:05:45 - 0:09:26 | 3'41" | vorderer Drehbühnenrand | Henri tritt mit verschiedenen Fahrgästen in Kontakt | | "I'm a train" (Albert Hammond) | | | |
| 4 | Henri zu Hause I | 0:09:26 - 0:15:03 | 5'37" | vordere Drehbühnenhälfte | Henri gießt Blumen mit dem alten Teewasser, macht neuen Tee, ist Bonbon, hört Radio und schläft ein. Im Traum erscheinen auf dem Tresen seine Kollegen. | | Geräusche von Gaskocher, Tee, Windgeräusche auf der Dachterasse. Musik: "Après toi" (Vickie Leandros) | Wechselt mit dem Betreten der Dachterasse in eine blaue Nachtstimmung auf dem Tresen und wieder zurück | | |
| 5 | Kündigung | 0:15:03 - 0:19:02 | 3'59" | vordere Drehbühnenhälfte und Tresen | Henri wird ins Büro gerufen und gekündigt | | | | | |
| 6 | Telefonat | 0:19:02 - 0:22:26 | 3'24" | auf dem Tresen und davor | Henri geht die Themse entlang, wirft seine Tasche ins Wasser, geht zum Telefon und ruft vergebens ein paar Nummern an. Ein Fisch an der Angel bringt ihn auf den Gedanken, sich zu erhängen | | "I just don't know what to do with myself" (Bacharach, David) / Bass imitiert Telefongeräusche und den Satz "kein Anschluss unter dieser Nummer" | | | |
| 7 | Seilkauf | 0:22:26 - 0:23:16 | 0'50" | links vor dem Tresen | | | | | | |
| 8 | Bei der Vermieterin | 0:23:16 - 0:25:48 | 2'32" | Tresen steht lotrecht zum Publikum, links vom Tresen | Die Vermieterin hört eine Schallplatte und trinkt, Henri kommt zu ihr und kündigt den Mietvertrag | | "Baby it's you" (Bacharach, David) | | | |
| 9 | Selbstmordsequenz | 0:25:48 - 0:32:33 | 6'45" | auf dem Tresen und davor | Erhängen scheitert, weil Henri das Seil verliert, er will sich vom Dach stürzen, muß aber plötzlich aufs Klo. Ersticken scheitert, weil das Gas stoppt. Durch einen Zeitungsartikel kommt Henri die Idee, einen Killer anzuheuern. Er geht zur Pfandleihe, zur Bank und ins Fotogeschäft und nimmt ein Taxi | | Bass und Snaredrum begleiten die verschiedenen Aktionen / "Streets of London" | Spot auf das Taxi | | |
| 10 | Honolulu-Bar | 0:32:33 - 0:38:21 | 5'48" | auf dem Tresen und im Tresen | Henri geht durch die Nacht, betritt die Bar, verlangt einen Killer und verhandelt mit dem Boss. Er hat ein „philosophisches“ Gespräch mit Al und Pete | | Jazz-Impro | | | |
| 11 | Henri zu Hause II | 0:38:21 - 0:40:25 | 2'04" | vor dem Tresen | Henri sitzt am Tisch und wartet, Zeitsprung durch Black, der Pub taucht wie ein Traumbild auf | | | Black, in dem ein Zeitsprung stattfindet (Bonbonose ist leergegessen) | | |
| 12 | Warwick Castle | 0:40:25 - 0:51:33 | 11'08" | vor und hinter dem Tresen | Henri trifft Margaret, die ihm ihre Adresse auf seine Zigarettenschachtel schreibt, der Killer durchsucht Henris Wohnung, nimmt die Blumen weg, und versteckt sich in der Wohnung | | Barnmusik / "Blumen für die Dame" und "Where the boys are" (Connie Francis) | | | |
| 13 | Die Flucht | 0:51:33 - 0:54:08 | 2'25" | auf und vor dem Tresen | Henri entdeckt die fehlenden Blumen. Er will aber nun nicht mehr sterben. Er wird von schwarz behandschulten Händen aus seiner Wohnung vertrieben, die eine Allgegenwart des Killers suggerieren | | | | | |
| 14 | Treffen mit dem Kontrabass | 0:54:08 - 0:54:53 | 0'45" | Ganze Bühne | Henri flieht auf die Straße, trifft auf einen Mann (vom Bass „gespielt“), der ihn nach Zigarettens fragt, dadurch fällt sein Blick auf Margarets Adresse | | | | | |
| | PAUSE | | | | | | | | | |
| 15 | Margarets Apartment I | 0:54:53 - 0:58:44 | 3'51" | Auf dem Tresen | Henri klopft an Margarets Tür, sie öffnet, Tanz, Dialog: Der Auftrag soll rückgängig gemacht werden | | Tanz zu "Piel Canela" (Bobby Capó) | Black nach der Wiederholung der kurzen Sequenz vor der Pause | | |
| 16 | Margaret im Bus | 0:58:44 - 1:00:38 | 1'54" | vor dem Tresen | Margaret betritt Henris Wohnung, Henri entdeckt, dass die Honolulu-Bar abgerissen ist, und der Vertrag nicht rückgängig gemacht werden kann, der Killer folgt Margaret | | Begleitende Musik zur gesprochenen Regieanweisung und zur Busfahrt | | | |
| 17 | Der Killer zu Hause | 1:00:38 - 1:02:53 | 2'15" | vor dem Tresen | Killer holt den Revolver aus der Tischschublade, bekommt einen Hustenanfall (Taschentuch wird von Margaret gereicht) | | | | | |
| 18 | Margarets Apartment II | 1:02:53 - 1:04:13 | 1'20" | auf dem Tresen | Henri geht Zigarettens kaufen | | | | | |
| 19 | Der Killer bei Margaret | 1:04:13 - 1:07:07 | 2'54" | auf dem Tresen | Killer kommt in Margarets Wohnung, wartet auf Henri, als er kommt, schlägt Margaret den Killer nieder, und sie fliehen | | | | | |
| 20 | Im Hotel | 1:07:07 - 1:11:53 | 4'46" | hinter und vor dem Tresen | Der Killer kommt wieder zu sich, Henri und Margaret nehmen ein Zimmer, Dialog auf dem Zimmer, sie sinken aufs Bett | | | | | |
| 21 | Der Killer beim Arzt | 1:11:53 - 1:13:36 | 1'43" | vor dem Tresen / Verschränkung mit dem vorhergehenden Schauplatz | Der Killer erfährt, dass er noch zwei Monate zu leben hat | | | Lichtstimmung wechselt zu kalter Neonstimmung | | |
| 22 | Henri verlässt das Hotel | 1:13:36 - 1:15:09 | 1'23" | vor dem Tresen | Henri schreckt mehrmals aus dem Schlaf auf, nimmt die Sonnenbrille aus Margarets Manteltasche und verläßt das Hotel | | Instrumente begleiten Henris Unruhe | Dunkle Nachtstimmung, unterbrochen von flackernden Effekten | | |
| 23 | Red Lion | 1:15:09 - 1:17:00 | 1'51" | hinter dem Tresen | Henri trifft Al und Pete wieder und folgt ihnen, um den Vertrag rückgängig machen zu können | | "Amazing Grace" | | | |
| 24 | Überfall auf den Juwelier | 1:17:00 - 1:18:10 | 1'10" | vor dem Tresen und auf der drehenden Bühne | Al und Pete rauben den Juwelier aus, erschließen ihn dabei und drücken Henri den Revolver in die Hand, Henri wird fotografiert | | | | | |
| 25 | Begegnung Margaret - Killer | 1:18:10 - 1:20:00 | 1'50" | hinter und vor dem Tresen | Margaret verkauft Rosen in einem Pub und trifft auf den Killer, er fängt sie draußen ab, beide wissen nicht, wo Henri ist, Margaret beteuert, Henri wolle nicht mehr sterben, sie sieht danach das Plakat, mit dem nach Henri gefahndet wird | | "Blumen für die Dame" / Tango | | | |
| 26 | Henris Selbstmordversuch | 1:20:00 - 1:22:24 | 2'24" | Tresen steht lotrecht zum Publikum, rechts und links und darauf | Henri steigt auf die Schienen, Margaret bekommt vom Portier Henris Abschiedsbrief aus dessen Manteltasche und liest ihn vor, Henri steigt nach vergeblichem Warten von den Schienen, und der Zug kommt | | "La Paloma" gesummt | Kleine Lichtspots im Hintergrund stellen den heranannahenden Zug dar | | |
| 27 | Margaret und der Portier | 1:22:24 - 1:25:33 | 3'09" | vor dem Tresen | Der Portier kommt zu Margaret aufs Zimmer und gibt ihr den Hinweis auf Henris Versteck beim Friedhof, Margaret bedankt sich, der Portier wird vom Killer ermordet | | "A House is not a Home" (Bacharach, David) | | | |
| 28 | Vics Imbiss | 1:25:33 - 1:28:56 | 3'23" | hinter und vor dem Tresen | Margaret und Henri treffen sich wieder durch das laute Lesen des Briefs und beschließen, auszuwandern | | Musik läuft gesummt weiter | | | |
| 29 | Showdown | | | auf der drehenden Bühne | | | Ganz mit Musik unterlegt: "Kashmir" (Led Zeppelin), nur von den Spielszenen unterbrochen | | | |
| 29.1 | Al und Pete auf der Wache | 1:28:56 - 1:29:13 | 0'17" | | Ein Polizist stellt Al und Petes Beute sicher | | | | | |
| 29.2 | Der Killer und seine Tochter | 1:29:13 - 1:29:35 | 0'22" | | Der Killer gibt seiner Tochter sein verbleibendes Geld und verabschiedet sich von ihr | | | | | |
| 29.3 | Bahnhof | 1:29:35 - 1:29:53 | 0'18" | | Margaret kauft die Fahrkarten | | | | | |
| 29.4 | Abschied von Vic | 1:29:53 - 1:30:18 | 0'25" | | Margaret ruft ein Taxi, nachdem sie von Henris Unschuld gehört hat | | | | | |
| 29.5 | Schlagzeile | 1:30:18 - 1:30:38 | 0'20" | | "Dritter Mann unschuldig" | | | | | |
| 30 | Friedhof | 1:30:38 - 1:35:48 | 5'10" | vor dem Tresen | Henri und der Killer treffen aufeinander, der Killer richtet die Waffe auf sich selbst, beide fallen zu Boden; Margaret kommt gelaufen, Henri erwacht aus seiner Ohnmacht | | Ausklang "Where the boys are" | Brennende Grabkerzen im Inneren des aufgeklappten Tresens | | |

Szenenprotokoll Kaurismäki, *I Hired A Contract Killer* (Regie: Florian Fiedler)

| Szenennr | Szenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Spielraum | Beschreibung | Text | Musik / Ton | Licht | Entsprechung Filmvorlage | Kommentar |
|----------|------------------------|---------------------------------|-----------------------------|-----------------------------------|---|--|--|--|--|---|
| 1 | "Vorspann" | Variabel, abhängig vom Publikum | | ganze Fläche | Barjazz, das Publikum nimmt Platz | | Tonprobe Kopfhörer | | 1 - Vorspann | |
| 2 | Lagerhalle | 0:00:00 - 0:02:07 | 2'07" | Mitte und außen | Vorspiel, mit dem akustischen Signalton durch die Musiker beginnt das Stapeln der Kisten | | | Lichtwechsel | 2 - Büro | |
| 3 | Abteilungsleiter | 0:02:07 - 0:04:39 | 2'32" | Mitte und außen | Durchsage der Frau am Mikrofon, die Arbeiter halten inne, Henri geht auf seinen Platz | "Boulanger [engl. Aussprache] und Örgentürk bitte zum Aabteilungsleiter" (2x) | | | 5 - Kündigung | |
| 4 | Henri's Heimweg | 0:04:39 - 0:05:28 | 0'47" | über Mitte nach hinten | Geht in die Mitte zur Kiste, verstaut den Kettel | | | Black und Lichtwechsel | 3 - Heimfahrt | |
| 5 | Henri zu Hause I | 0:05:28 - 0:15:13 | 9'45" | hinten neben Turm | Pflanze gießen, Rauchen, Warten | | | 1. Black nach 4 Min. (ca. 10 Sek.) | 4 - Henri zu Hause (aber vor Kündigung!) | |
| | | | | | Pflanze gießen, Rauchen, Warten | Gesprochene Regieanweisung: "Zweifello hat Henri Boulanger auch schon gemerkt, daß sein Privatleben nicht gerade das ausschweifendste der ganzen Stadt ist, aber irgendein Selbsterhaltungstrieb hat ihn vor der Erkenntnis bewahrt, daß er keinen einzigen Freund, kein Familienmitglied, keinen Verwandten besitzt, dem auch nur das Geringste an seiner Existenz gelegen wäre." (Drehbuch / <i>Hired A Contract Killer</i> , S. 21) | | 2. Black nach 8:50 Min. (ca. 10 Sek.) | | |
| 6 | Telefonat | 0:15:13 - 0:15:45 | 0'32" | an der Musiktribüne | | Frauentimme aus dem GLE: "Diese Nummer ist nicht vergeben" | Telefontasten vom Saxophon illustriert | | 6 - Telefon | |
| 7 | Henri zu Hause II | 0:15:45 - 0:22:33 | 6'48" | | Selbstmordserie: | | | | 7 und 9 - Seilkauf und Selbstmordsequenz (9 - Vermieterin fehlt) | |
| | | | | hinten neben Turm | Bündel Seil um den Hals, versucht sich an den Rohren an der Bühnenrückwand zu erhängen | | | | | |
| | | | | unter dem Bogengang | Versucht sich zu erhängen | | | | | |
| | | | | links beim Zuschauer | | | | | | |
| | | | | rechts vorne am Stein | | | | | | |
| | | | | vorne-vorne an der Mauer | | | | | | |
| | | | | auf der Parkbank | Findet eine Tüte, stülpt sie über den Kopf und versucht, sich zu erstickern. Der Killer verteilt im Publikum Zettel, lässt auch einen auf Henri fallen. Henri kommt zu sich, zieht die Tüte vom Kopf und liest den Zettel. | | | | | |
| 8 | Bank | 0:22:33 - 0:24:29 | 1'56" | auf der Parkbank | Reden wie die grauen Männer | | Ton ist erst ab Ende der Bankszene zu hören | über der Bank hängt ein der leuchtende Umriss eines Dreiecks | 10 - Fahrt zum Auftrag | |
| 9 | Taxi | 0:24:29 - 0:25:15 | 0'46" | Mitte | | Gesprochene Regieanweisung: "Henri nimmt ein Taxi. Henri steigt aus und zahlt den Fahrer. (...) Abgesehen vom Rattern eines fernen Zuges ist es still. In dieser Gegend gibt es nichts als aufgegebene Lagerhäuser, herrenlose Autos und Hunde. Beim Anblick von Henri verziehen sich die Hunde in die Schatten der Seitenstraßen. Als er gemäß den Angaben des Taxifahrers um die Ecke gebogen ist, sieht Henri plötzlich zwei schwach erleuchtete Fenster in der Dunkelheit, über denen ein grellgelbes Neonschild leuchtet: »Honolulu Bars.«" (Drehbuch / <i>Hired A Contract Killer</i> , S. 26-27; kursiver Teil ist Hinzufügung der Inszenierung) | | | 10 - Fahrt zum Auftrag | |
| 10 | Honolulu Bar I | 0:25:15 - 0:28:45 | 3'30" | Mitte-Mitte | Barleben | Killer: "Gib's was Neues?" // Henri zu Al: "Ich brauch 'nen Killer." Al zu Pete: "Er braucht 'nen Füller." Pete zur Tochter des Killers: "Er braucht 'nen Bleistift." | | | 11a und b - Honolulu Bar I | |
| | | 0:28:45 - 0:34:23 | 5'38" | | Die eigentliche Szene mit Al + Pete im Anschluss | | | | | |
| 11 | Killer und Tochter I | 0:34:23 - 0:37:11 | 2'48" | Mitte > Musiktribüne | Tochter gibt Killer ein Brot, sie raucht, er röchelt, sie singt, er raucht auch | | | | | |
| 12 | Henri zu Hause III | 0:37:11 - 0:41:35 | 4'24" | hinten neben Turm | Henri geht aus der Wohnung. Killer kommt rein, wartet rauchend. Auf ein Geräusch geht er an die Tür, verschwindet dann wieder aus der Wohnung. Henri kommt zurück, setzt sich, macht Zickkreuze auf sich und an die Wand, geht dann in den Pub. | Gesprochene Regieanweisung: "Obwohl Henri schon seit sieben Jahren in seiner Wohnung lebt, hat er es nie für nötig gehalten, jenes Lokal zu besuchen, das gemäß seiner Weltanschauung für »wandernd« gelocht ist. Jetzt allerdings nimmt er Stift und Papier und schreibt folgende Mitteilung: »Bin im Pub gegenüber Henri Boulangers.«" (Vgl. Drehbuch, S. 32) | | | 12 - Warten | |
| 13 | Warwick Castle | 0:41:35 - 0:49:59 | 8'24" | vorne auf der Schräge | Margarets Tanz und Dialog. Killer beobachtet sie vom Mittelgang vorne aus. Tanz Henri mit Margaret | Dialog bis Margaret: "Das Geld für die U-Bahn leih ich dir". Im Anschluss Henri: "Der Abschied fällt mir so schwer". Das ganze Zwischenspiel „Margaret im Bus“ fällt weg. | | | 13 - Warwick Castle | Zuschauer vorne rechts hat Probleme mit dem Kopfhörer: für ein paar Sekunden ab Sekunde 0:47:21 |
| 14 | Margarets Apartment | 0:49:59 - 0:51:42 | 1'43" | vorne auf der Schräge | | Gesprochene Regieanweisung: "Der Tag ist grau und regnerisch. Margaret steht im Morgenrock am Wohnzimmerfenster und schaut hinaus. In der Hand hält sie eine Tasse Kaffee, aber sie trinkt nicht. Henri sitzt in Hemdsärmeln in einem quadratischen Tisch in der Mitte des Zimmers. Hinter ihm ist die offene Schlafzimmertür, durch die man ein ungemachtes Bett sehen kann. Die Wohnung wirkt schlicht, jedoch nicht etwa schlampig. (...) Die Stimmung läßt vermuten, daß Henri soeben etwas gestanden hat, etwa daß er einen Berufskiller angeheuert hat, um sich umbringen zu lassen." (Drehbuch / <i>Hired A Contract Killer</i> , S. 39); dann Dialog | | | 15 - Margarets Apartment 1 (16 b - Busfahrt fehlt) | |
| 15 | Killer bei Margaret I | 0:51:42 - 0:53:01 | 1'19" | vorne auf der Schräge | Killer taucht hinter der Bank auf | | | | 19 - Killer bei Margaret | |
| 16 | Honolulu Bar II | 0:53:01 - 0:53:28 | 0'27" | Mitte-Mitte / Bogengang | | Henri: "Das ist doch hier die Honolulu-Bar?" - Mann: "War." - Henri: "Wieso war? Wo sind die denn alle hin? Das is ja 'n Ding" | | Black | 16 a - Honolulu Bar II | |
| 17 | Killer bei Margaret II | 0:53:28 - 0:53:57 | 0'29" | Mitte-Mitte | | | | | 19 - Killer bei Margaret (16 b - Busfahrt fehlt) | |
| 18 | Hotel I | 0:53:57 - 0:56:10 | 2'13" | Unter der Musiktribüne | Check-In in schlechtem Englisch | Impro | Fliegengesumm und Killerstöhnen liegen unter der Szene | Black | 20 - Hotel | |
| | | | | | Margaret und Henri im Hotelzimmer | | | | | |
| | | | | | Die Aufnahme ist hier unterbrochen, der erste Teil der nächsten Szene fehlt. | | | | | |
| 19 | Killer und Tochter II | 0:56:10 - 0:57:44 | 1'34" | hinten vor dem Turm, auf dem Bett | | > "Der Auftrag... einen Teil des Geldes hab ich schon ausgegeben." Weiter mit der Szene "Killer mit Tochter" | | | 17 - Killer zu Hause | |

| Szenennr | Szenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Spieldraum | Beschreibung | Text | Musik / Ton | Licht | Entsprechung Filmvorlage |
|----------|-------------------------|-------------------|-----------------------------|---|--|---|---|--|---|
| 20 | Überfall | 0:57:44 - 0:59:01 | 1'17" | vorne auf der Schräge | Die tote Tochter fällt Henri in die Arme | Gesprochene Regieanweisungen: "Ein Zeitungslieferwagen bremst auf der Höhe eines Kiosks ab, der Beifahrer schleißt ein Bündel Abendzeitungen heraus, ein alter Mann hebt es auf den Tresen, schneidet die Schnüre durch und entfernt die Verpackung, um die Schlagzeile <i>JUNGE FRAU KAMPFT UM IHR LEBEN</i> zu enthüllen, die die ganze Breite der Titelseite einnimmt. Darunter, etwas kleiner gesetzt: »Räuber immer noch auf freiem Fuß«, und daneben Henris Foto, von oben aufgenommen, wie er, die Pistole in der Hand, in die Überwachungskamera glotzt. Unter dem Foto steht: »Wo ist dieser Mann?«" | | | 23 - Jewelier (Szene 22 - Red Lion fehlt) |
| 21 | Henris Flucht | 0:59:01 - 1:00:46 | 1'45" | komplett im Dunkeln | Begegnung mit Polizisten | Variierter Text aus Szene <i>Außen, Eisenbahnbrücke, Nacht</i> . (Drehbuch, S. 56): Polizist: "Kalte Nacht, Sir." - Zustimmendes Gemurmel von Henri - Polizist: "Verdammt rauhe Gegend. Sie sollten um diese Uhrzeit hier lieber nicht spazieren gehen. Warten Sie auf jemanden?" - Henri: "Auf mich wartet niemand" - Polizist: "Jemandem wartet immer." | | | Ende von 14 - Flucht (in der Filmvorlage Flucht aus der eigenen Wohnung vor dem Killer) |
| | | | | | Henri irrt herum und hört Stimmen aus der vergangenen Geschichte | | | | |
| 22 | Margaret und Killer III | 1:00:46 - 1:01:18 | 0'32" | vor der Musikttribüne | Dialog, am Ende flüchtet Margaret ins Hotel | Ab: "Er will nicht mehr sterben" | "Dinnng" als Margaret im Hotel ankommt | Spot auf Margaret und Killer, dann Lichtwechsel auf Hotel und Black | 24 - Margaret trifft Killer |
| 23 | Vic's Imbiss I | 1:01:18 - 1:04:52 | 3'34" | hinten vor dem Turm, auf dem Bett | | Vic: „Wenn es Winter wird, dann fliegen immer Millionen und Abermillionen Schmetterlinge von Kanada in den Süden. 3200 Kilometer weit. Manche fallen unterwegs vor Erschöpfung einfach vom Himmel. Aber die anderen erreichen die Berge: das atemberaubende Hochland von Mexiko. Und dort sitzen sie dann 3 Monate in den Bäumen und machen nichts. Und dann fliegen sie wieder zurück. Aber nur den halben Weg. Bis Texas. Dort brüten sie und sterben. Und die Nachkommen fliegen dann wieder bis Kanada, wo sie sich vermehren. Und im nächsten Winter fliegen dann wieder Millionen und Abermillionen Schmetterlinge aus dem kalten Norden zu den Bergrücken Mexikos. Ich hab 'nen Job für dich.“ - Henri: "Wann soll ich anfangen?" Also sofort?" (Vic reicht ihm lachend die Zigarette:) "Wenn Sie so freundlich wären." | | | |
| 24 | Hotel II | 1:04:52 - 1:07:37 | 2'45" | Unter der Musikttribüne | Der Boy gibt ihr den Brief und macht sie an, zieht sich dann zurück. Der zweite gibt ihr den Hinweis mit dem Friedhof. | Boy gibt ihr den Brief. Er macht sie an, darauf Margaret: „Wollen Sie, dass ich Sie wirklich hasse?“ Der Boy zieht sich zurück, der andere Kerl geht zu ihr: "Ich weiß doch, wo Ihr Typ ist." Margaret: "Wo?" - "Ich hab ihn gesehen, heute morgen. Auf dem Friedhof." - "Nein!" - "Als ich das Grab meiner Mutter besucht hab." - "Ah." - "Und da hab ich mir dann noch zwei Würstchen reingezogen. Da gibt es so ne Imbissbude: »Bei Vic.«" - „»Bei Vic.«" | Henri liest den Brief sozusagen aus dem "OFF" | Sowohl Hotel als auch Vic's Imbiss sind schummrig erleuchtet | 25 a und b - Hotel |
| 25 | Vic's Imbiss II | 1:07:37 - 1:10:28 | 2'51" | Vic oben auf dem Turm, Margaret und Henri unten | | | | | 27 - Vics Imbiss |
| 26 | Al + Pete | 1:10:28 - 1:11:43 | 1'15" | an die Musikttribüne gelehnt | | Gesprochene Regieanweisung: "Margaret steht am Fahrkartenschalter des Bahnhofs. Der Schalterbeamte schiebt ihr die Fahrkarten unter der vergitterten Trennscheibe durch. Margaret tritt aus der Warteschlange und blickt hinauf zu der großen Uhr hoch oben an der Wand. Dreiviertel sieben. Draußen ist es bereits dunkel. Unruhig geht Margaret ein paar Schritte, um dann wie vom Blitz getroffen stehenzubleiben, als sie das Plakat an der Mauer neben dem Zeitungsstand sieht. Die Schlagzeile schreit: MÖRDER VON WHITECHAPEL GEFASST. DRITTER MANN UNSCHULDIG. Darunter sind Fotos von Al und Pete und ein kleineres von Henri, dasselbe, das schon früher in den Zeitungen erschienen war. Margaret reißt dem Zeitungsverkäufer das Blatt förmlich aus der Hand und überfliegt den Artikel. Dann eilt sie, sichtlich erfreut und glücklich, zum Ausgang." (Drehbuch / <i>Hired A Contract Killer</i> , S. 63): Ausgang? Ausgang!!! | | | 28 - Polizei und 30 - Bahnhof (29 - Killer und Tochter fehlt) |
| 27 | Friedhof | 1:11:43 - 1:14:49 | 3'06" | hinten vor dem Turm | Am Ende der Szene kommt Margaret von vorne nach hinten gelaufen. | "Au Revoir, Vic" > geht nach vorne und trifft auf den Killer | | | 31 - Abschied von Vic und 32 - Friedhof und 33 - Schluss |

Szenenprotokoll Trier, *Dogville* (Regie: Volker Lösch)

| Szenen-nummer | Szenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Schauplatz-Beschreibung (da Spielraum unverändert) | Beschreibung | Text | Musik / Ton | Licht | Entsprechung Drehbuchvorlage | Kommentar |
|---------------|--|-------------------|-----------------------------|---|---|---|--|---------------------|------------------------------|--|
| 1 | Picknick | 0:00:57 - 0:08:08 | 8'11" | Außenraum, charakterisiert durch Picknickutensilien | | | Anfang: "Auf'm Wasa graset d'Hasa" | lila | | |
| 2a | Toms Vision | 0:08:08 - 0:08:46 | 0'38" | Außenraum, Tom bleibt mit dem Teller in der Hand stehen | | | | gelblich | | |
| 2b | Der große Mann | 0:08:46 - 0:09:30 | 0'44" | Außenraum, Tom verlässt das Kubus-Podest und kehrt dann zu Grace zurück, die auf dem Boden kniet | Auftritt Grace | | Schüsse | Wechsel zu weißlich | | |
| 2c | Tom und Grace | 0:09:30 - 0:12:43 | 3'13" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene | | | | | | |
| 3a | Versammlung I | 0:12:43 - 0:17:52 | 5'09" | neutral, Tom ruft als Dirigent die singenden Dorfbewohner von hinten auf die Szene | Dorfbewohner in einer Gruppe in der rechten hinteren Bühnenecke, Tom gesellt sich zu ihnen, alle sehen nach vorne. Gruppe schart sich dann um Tom | | Anfang: "Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" | wärmeres Licht | | |
| 3b | Versammlung I / Vorstellung der Dorfbewohner | 0:17:52 - 0:23:16 | 5:24" | neutral | Grace kommt dazu: Die Dorfbewohner stehen in einer Reihe hinten an der Bühne, Grace mit dem Rücken zum Publikum zu ihnen / alle sitzen singend an Bühnenvorderseite, Grace steht vor der Bühne ihnen gegenüber, Tom geht hinter ihnen vorbei und stellt alle Bewohner vor | Die ersten Worte, die die Dorfbewohner an Grace richten, werden im Chor gesprochen: "Sie scheinen ein Problem zu haben" | Ende: "Wem Gott will rechte Gunst erweisen" | | | |
| 4 | Grace auf Arbeitssuche | 0:23:16 - 0:28:09 | 4'53" | Außenraum, illustriert durch die Apfelkisten und das Saftpresen mit den Füßen auf den Laken | | Tom: "Ich habe entschieden, dass Grace heute zum ersten Mal in ihrem Leben arbeiten wird" | Anfang: "Ging ein Weiblein Nüsse schütteln" | | | |
| 5 | Grace arbeitet allein | 0:28:09 - 0:34:00 | 5'51" | Außenraum | Grace singt zum einzigen Mal zusammen mit den anderen Frauen, und bleibt schließlich ganz allein übrig mit Singen und Bodenaufwischen, während ihr hinten alle zusehen. | Lange nonverbale Szene | "Ade zur guten Nacht, jetzt wird der Schluss gemacht" | | | |
| 6a | Grace und Vera | 0:34:00 - 0:35:00 | 1'00" | neutral, über den Szeneninhalte auch als Innenraum definierbar, allerdings keine konkrete Angabe dazu: Vera kommt mit Jason zur arbeitenden Grace | | | | | | |
| 6b | Ben holt Vera ab | 0:35:00 - 0:36:00 | 1'00" | neutral, über den Szeneninhalte auch als Innenraum definierbar | | | | | | |
| 6c | Grace und Jason | 0:36:00 - 0:37:07 | 1'07" | Innenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene | | | | | | |
| 6d | Chuck kommt heim | 0:37:07 - 0:38:40 | 1'33" | Innenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene. Könnte aber auch eine Außenszene sein | | | "Was wollen Sie hier!" ist ein Hinweis auf die Verortung der Szene im Schauplatz von Chucks und Veras zu Hause | | | |
| 6e | Grace und McKay | 0:38:40 - 0:40:57 | 2'17" | Wird in einem Augenblick zum Außenraum, als McKay Grace zum Spaziergang auffordert | | | | etwas dunkler | | |
| 7 | Versammlung II und Vermisstenanzeige | 0:40:57 - 0:49:52 | 8'55" | neutral, eher Außenraum, da die Dorfbewohner von hinten zur Szene stoßen | Ausgelassenes Rumgetobe und Blinde Kuh / Teichoskopie am vorderen Bühnenrand | | Anfang: "Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" / Vor Vermisstenanzeige: "Danza, jauchza, lacha, springa" | | | Grace kniet vor den Dorfbewohnern und dankt ihnen. Nach den Geschenken lässt sie sich im wahren Sinne des Wortes in die Arme der Dorfbewohner fallen und liefert sich ihrer Gnade aus: Grace: "Ihr könnt mich alle jederzeit verraten. Und daran kann ich nichts ändern. (...) Mein Leben liegt in Eurer Hand" |
| 8a | Der vierte Juli und Steckbrief | 0:49:52 - 0:57:36 | 7'44" | Außenraum, alle sind unterwegs und bereiten das Fest vor. Ergibt sich aus dem Szeneninhalte | | | Anfang: "Tout le jour - toute la nuit" | | | |
| 8b | Grace fragt Tom nach der Karte | 0:57:36 - 0:58:34 | 0'58" | | | | | | | |
| 9a | Dogville zeigt die Zahne - Hensons und Ma Ginger | 0:58:34 - 1:01:23 | 2'49" | Außenraum, Wiederholung von Schauplatz 4 mit der Variation, dass Grace alleine Apfel stampft | Grace stampft in der Mitte Apfel, alle anderen stehen herum und essen Apfel. | Alle: "Wir sind eigentlich alle gegen eine Veränderung in deinem Arbeitsplan." Henson - "Grace - poliert die Gläser, Eines der Gläser geht kaputt!" / Ma Ginger - Ma Ginger: "Auf dem Weg zum Obstgarten nimmt Grace die Abkürzung durch die Stachelbeersträucher" Alle: "Grace!!!" | Anfang: "Grace - verteilt Schulbücher an die Kinder..." Auf ein Signal von Marthas Glocke | | | |
| 9b | Dogville zeigt die Zahne - Chuck | 1:01:23 - 1:03:19 | 1'56" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene. | Grace stampft weiter, während die anderen hinten abgehen. Chuck kommt zurück und stellt sich hinter Grace. | | | | | Besonderheit: Grace ist in den folgenden Szenen nicht inmitten der Öffentlichkeit, sondern an einem Ort, an dem sie mit verschiedenen Personen in Kontakt tritt. |
| 9c | Grace weist Tom zurück | 1:03:19 - 1:05:17 | 1'58" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene. | Grace nimmt das Stampfen wieder auf. | | | | | |

| Szenennummer | Szenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Schauplatz-Beschreibung (da Spielraum unverändert) | Beschreibung | Text | Musik / Ton | Licht | Entsprechung Drehbuchvorlage | Kommentar |
|--------------|--|-------------------|-----------------------------|---|---|---|---|---|------------------------------|-----------|
| 10a | Jasons Prügel | 1:05:17 - 1:06:53 | 1'36" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene. | Grace stampft immer weiter, wenn sie kann | | | | | |
| 10b | Vergewaltigung Chuck | 1:06:53 - 1:09:08 | 2'15" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene. | Chuck reißt sie aus dem Trog | | | | | |
| 10c | Tom kommt | 1:09:08 - 1:09:22 | 0'14" | | | | | | | |
| 10d | Tom und Grace | 1:09:22 - 1:13:46 | 4'24" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene. | Grace kehrt zum Apfelstampfen zurück. Tom wiegt sie in den Schlaf. Die Frauen kommen zu den beiden dazu. Tom lässt sie mit ihnen allein. | | Mitte: "Amazing Grace" | | | |
| 11a | Veras Lektion | 1:13:46 - 1:18:30 | 4'44" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene. | Die Frauen nehmen Grace die Geschenke der Dorfbewohner ab. Vera spuckt ihr ins Gesicht. | | Ende: "Am Neckar, am Neckar" | | | |
| 11b | Fluchtplan mit Tom | 1:18:30 - 1:19:29 | 0'59" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene. | | | | | | |
| 12a | Flucht mit Ben | 1:19:29 - 1:25:46 | 6'17" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene und ist in der Aufreihung der Dorfbewohner in hohem Maße stilisiert | Die Dorfbewohner kommen von hinten im Marschschritt und skandieren dazu aggressiv und rhythmisch. Allgemeine Körperpflege. Ben trägt Grace im Sack weg. | | "Rumms bumms" / In der Aufreihung an der Rampe sind die Dorfbewohner in ihre Toilette versunken, und ihre vor sich hin gemurmelten Arbeitsaufforderung an Grace mischen sich zu einem Geräuschteppich | | | |
| 12b | Zurück in Dogville | 1:25:46 - 1:29:52 | 4'06" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene | Grace wird eine lange Kette angelegt, Bill lässt sie daran im Kreis herumlaufen | Vera: "Es ist sehr ungünstig, dass der erste Diebstahl in Dogville am Abend vor der Flucht stattgefunden hat" | | | | |
| 12c | Grace und Tom | 1:29:52 - 1:31:14 | 1'22" | neutral | | Grace: "Ein großzügiger Gott hat mir die seltene Gabe geschenkt, immer nach vorne zu schauen" | | | | |
| 13 | Grace sammelt Äpfel ein und wird mehrmals vergewaltigt | 1:31:14 - 1:36:28 | 5'14" | Außenraum, inmitten der Dorfförmlichkeit, charakterisiert auch durch die vielen Äpfel auf dem Boden | Ein Haufen Äpfel fällt von oben / Chorprobe | "Los, aufsammeln!" | Anfang: "Da unten im Tale" | | | |
| 14a | Tom schlägt Versammlung vor | 1:36:28 - 1:37:35 | 1'07" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene | | | | | | |
| 14b | Versammlung III | 1:37:35 - 1:40:42 | 3'07" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene | | | | | | |
| 14c | Tom und Grace - Tom wird entlarvt | 1:40:42 - 1:44:30 | 3'48" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene | | | | dunkel, bläulich | | |
| 15a | Versammlung IV - Toms Verrat | 1:44:30 - 1:46:48 | 2'18" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene | Bewohner zu beiden Seiten der Bühne, Tom darauf | | | | | |
| 15b | Grace warnt Tom | 1:46:48 - 1:48:22 | 1'34" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene | Bewohner sitzen seitlich auf dem Bühnenrand mit dem Rücken zur Bühne | | | | | |
| 16a | Warten auf die Gangster und deren Ankunft | 1:48:22 - 1:53:00 | 4'38" | Außenraum, ergibt sich aus der vorhergehenden Szene | Singen nach vorne und warten. / Bauen sich vor der Bühne in einer Reihe auf | | Anfang: "Wer nur den lieben Gott lässt walten" / Begrüßungsmarsch: "deutsche Fürsten... im Kaisersaal" | Die Bühne wird auch vorne bis zur Theaterrampe hin beleuchtet | | |
| 16b | Grace und ihr Vater | 1:53:00 - 1:59:54 | 6'54" | neutral | | | | Spots auf Loge und Saaleingang | | |
| 16c | Grace fällt eine Entscheidung | 1:59:54 - 2:01:02 | 1'08" | neutral | Grace gibt den Befehl zur Erschießung der Dorfbewohner | | | Spots auf Loge und Saaleingang / kaltes scharfes Licht von hinten auf die Bühne / BLACK | | |
| 16d | Grace erschießt Tom | 2:01:02 - 2:01:50 | 0'48" | Außenraum | | | | sehr dunkel, nur der Bühnenboden ist von hinten kalt-bläulich erleuchtet / BLACK | | |

Szenenprotokoll Trier, *Dogville* (Regie: Jochen Schölch)

| Szenennummer | Szenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Spielraum | Beschreibung | Text | Musik / Ton | Licht | Entsprechung Drehbuchvorlage | Kommentar |
|--------------|--|-------------------|-----------------------------|------------------------------------|--|------|---|--|------------------------------|--|
| 1 | Prolog | 0:00:38 - 0:02:10 | 2'12" | Ganze Bühne | Erzählerin bewegt sich zwischen den um sie gruppierten Dorfbewohnern hin und her und stellt sie dem Publikum vor. Dann Übergang in die Spielszene. | | Einleitung mit Musik, dann Licht und Erzählerin. | Dorfmodell schwach grau beleuchtet. | | |
| 2 a | Einladung zur Versammlung | 0:02:10 - 0:03:25 | 1'15" | Ganze Bühne / Hintere Bühnenhälfte | | | Pfählrammengeräusch | " | | |
| 2 b | Tom bei Bill und Liz | 0:03:25 - 0:04:38 | 1'13" | Ganze Bühne / Linke Bühnenhälfte | | | | | | |
| | UMBAU | 0:04:38 - 0:05:00 | 0'22" | | | | Musik | | | |
| 3 | Ankunft Grace | 0:05:00 - 0:11:05 | 6'05" | Bühnenmitte | Tom träumt vom schriftstellerischen Erfolg | | Schüsse, Hundegebell | | | |
| | UMBAU mit Erzählertext | 0:11:05 - 0:11:50 | 0'45" | | | | Musik | | | |
| 4 | Versammlung I | 0:11:50 - 0:15:33 | 3'43" | Vordere Bühnenhälfte | | | | | | |
| 5 | Vorstellung der Dorfbewohner | 0:15:33 - 0:17:50 | 2'17" | Ganze Bühne | Bühne dreht | | | | | |
| 6 | Grace auf Arbeitssuche | 0:17:50 - 0:20:48 | 2'58" | Ganze Bühne | | | | | | |
| 7 | Grace arbeitet | 0:20:48 - 0:22:02 | 2'14" | Ganze Bühne | Bühne dreht | | Musik | Dorfmodell schwarz vor blauem Hintergrund | | Stachelbeersträucher |
| | | 0:22:02 - 0:23:02 | 1'00" | | | | Seeräuber Jenny 1 (Grace in der Mitte im Spot) | | | Darstellerinnenwechsel |
| 8 a | Babysitting Vorbereitung | 0:23:02 - 0:23:38 | 0'36" | Vorne | | | | Dorfmodell schwarz vor grauem Hintergrund | | |
| 8 b | Babysitting | 0:23:38 - 0:27:33 | 3'55" | | | | | Lichtkreis auf dem Boden | | |
| | UMBAU mit Erzählertext | 0:27:33 - 0:28:07 | 0'39" | | | | | | | |
| 9 | McKay | 0:28:07 - 0:30:40 | 2'33" | Bühnenmitte | | | | Dorfmodell erscheint beim Aufziehen des Vorhangs vor blau-rosa Hintergrund | | |
| | UMBAU mit Musik | 0:30:40 - 0:30:59 | 0'19" | | | | | | | |
| 10 | Versammlung II | 0:30:59 - 0:33:14 | 2'15" | Vordere Bühnenhälfte | | | | | | |
| | UMBAU mit Erzählertext | 0:33:14 - 0:33:44 | 0'30" | | | | | | | |
| 11 a | Graces Einzug in die Mühle | 0:33:44 - 0:35:25 | 1'41" | | | | | | | |
| 11 b | Mit Martha an der Orgel | 0:35:25 - 0:36:46 | 1'21" | | | | | | | |
| 12 | Der vierte Juli | 0:36:46 - 0:43:38 | 6'52" | | | | Beschwingte Tanzmusik zu Beginn, die dann zum Dialog von Tom und Grace, in dem sie ihm ihre Liebe gesteht, zu einem leisen Legato übergeht, zu dem die Dorfbewohner im Hintergrund in Zeitlupe weitertanzen | Dorfmodell vor blauem Hintergrund, rote Lampen | | |
| 12a | Grace fragt Tom nach der Visitenkarte | 0:43:38 - 0:45:34 | 1'56" | | | | | Dorfmodell vor blauem Hintergrund | | |
| 12b | Ma Ginger und die Stachelbeersträucher | 0:45:34 - 0:46:45 | 1'11" | | | | | Dorfmodell vor blauem Hintergrund | | Stachelbeersträucher |
| 13 | Mit Chuck im Obstgarten | 0:46:45 - 0:49:13 | 2'28" | Ganze Bühne | | | Vogelzwitschern | Dorfmodell vor hellerem Hintergrund | | Die Stachelbeersträucher werden zu Apfelbäumen |
| | Grace erzählt Tom von den ersten Übergriffen | 0:49:13 - 0:51:22 | 2'09" | Ganze Bühne / vorne links | | | | " | | |
| | UMBAU mit Musik | 0:51:22 - 0:51:49 | 0'27" | | | | | | | |
| 14 | Vergewaltigung durch Chuck | 0:51:47 - 0:59:50 | 8'03" | | | | | | | |
| | ERZÄHLEPISEDE MIT UMBAU | 0:59:50 - 1:01:25 | 1'35" | | Es wird von den sexuellen Übergriffen erzählt | | | | | |
| 15 | Zerschlagen der Porzellanfiguren | 1:01:25 - 1:04:42 | 3'17" | | | | | Dorfmodell in schwarz vor grauem Hintergrund | | |
| 16 | Fluchtplan | 1:04:42 - 1:06:17 | 1'35" | | | | | Dorfmodell in schwarz vor grauem Hintergrund | | |
| 17 | Flucht | 1:06:17 - 1:13:39 | 7'22" | | | | Kauzschreie, Seeräuber Jenny 2 bei 1h09'15" (Frauenstimme von hinten links) | Dorfmodell vor fahlgrünem Hintergrund, wandelt sich zu blau | | |
| 18 | Kettenvergewaltigung in der alten Mühle | 1:13:39 - 1:17:24 | 3'45" | | | | Seeräuber Jenny 3 bei 1h15'00" (zwei, dann vier Frauen links vorne) | Dorfmodell schwarz vor grauem Hintergrund | | |
| 19 | Versammlung III a | 1:17:24 - 1:18:52 | 1'38" | | | | | Dorfmodell erleuchtet vor grauem Hintergrund | | |
| 20 | Toms Entschluss | 1:18:52 - 1:22:13 | 3'21" | | Schneeriesen hinten rechts | | | Dorfmodell erleuchtet vor grauem Hintergrund | | |
| 21 | Versammlung III b | 1:22:13 - 1:23:37 | 1'24" | | | | | Dorfmodell erleuchtet vor grauem Hintergrund | | |
| 22 | Warten auf die Gangster | 1:23:37 - 1:28:19 | 5'42" | | Drehscheibe dreht die Bewohner an Grace vorbei | | | | | |
| 23 | Schlusszene | 1:28:19 - 1:42:29 | 14'10" | | | | Seeräuber Jenny 4 bei 1h41'10" (alle Frauenstimmen) | | | |

Szenenprotokoll Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (Regie: Thomas Ostermeier)

| Szenennummer | Szenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Beschreibung | Text | Musik / Ton | Licht | Entsprechung Drehbuchvorlage | Kommentar |
|--------------|---------------------------------|-------------------|-----------------------------|--|--|---|--------------|------------------------------|---|
| 0 | Prolog | 0 - 0:09:20 | 9'20" | Projektionen des historischen Kontextes auf den Hintergrundvorhang, die Darsteller sitzen im Dunkeln nach hinten gerichtet und sehen sich die Projektionen an wie eine Diavorführung. Anschließend treten zwei Darsteller nach vorne an die Mikrofone und lesen zwei Briefe von Eva Braun an Adolf Hitler vor. | | Zu Beginn clusterartige Musik aus vereinzelten aufeinanderfolgenden und ineinander verschwimmenden elektronischen Tönen. Als der Betti-Darsteller ans Mikro kommt, hört man darübergelegt ganz leise: "Ich hab eine tiefe Sehnsucht in mir nach Dir, nach Dir" | PROJEKTION | | |
| 1 | Standesamt | 0:09:20 - 0:10:42 | 1'22" | | REGIEANWEISUNGEN | Der Zusammensturz des Standesamtes wird akustisch dargestellt, über eine Steigerung der Geräusche in eine große kakophonische Klimax. | PROJEKTION | | Regieanweisungen vorgetragen vom Mutter-Darsteller |
| 2 | Maria kommt vom Schwarzmarkt | 0:10:42 - 0:12:00 | 1'18" | "Kartoffeln mit Speck" | REGIEANWEISUNGEN: Mutter-Darsteller: "Auf dem Küchenbord in der Wohnung von Marias Mutter steht ein ziviles Foto von Hermann. Das Feuer im Herd brennt, über dem Herd sind Tabakblätter zum Trocknen aufgehängt, die Mutter - die Mutter nascht Brot, das sie mit Öl beträufelt. Sie hört Maria kommen, und schlängelt schnell den letzten Bissen herunter." (Fernsehaufzeichnung 3Sat; 0:09:43 - 0:10:08) / Bill-Darsteller: "Sie holt aus dem Rucksack: das Holz, ein Glas Kunsthonig, 5 Kartoffeln, ein kleines Stück Speck, einen Rasierapparat mit Pinsel." (Fernsehaufzeichnung 3Sat; 0:10:23 - 0:10:32) | "Wir unterbrechen die Ausstrahlung der neunten Symphonie von Ludwig van Beethoven, und senden die Suchmeldungen. Für jeden der aufgeführten Namen liegt eine Nachricht vor." (0:9:30 - 0:9:40 3SAT Aufnahme) Vermisstenmeldung im Radio liegt unter der ganzen Szene | | | Der Mutter-Darsteller liest den Text aus dem Regiebuch vor, und gibt es an der Stelle "die Mutter", an der er selbst in die Spielszene einsteigen muss, an den Bill-Darsteller weiter, der im Text fortfährt. |
| 3 | Bahnhof I | 0:12:00 - 0:13:53 | 1'53" | Maria mit Suchschild, Dialog mit der Rotkreuzschwester | REGIEANWEISUNGEN: Bill-Darsteller: "Bahnhof. Die letzten Reisenden, darunter einige Heimkehrer verlassen den Bahnsteig. Eine Rotkreuzschwester." Oswald-Darsteller: "Eine Rotkreuzschwester schenkt Tee aus. Maria steht mit ihrem Suchschild neben ihr. Ein Krüppel humpelt vorbei. Ihm fehlt das linke Bein und der rechte Arm. Maria sieht ihm nach." (Fernsehaufzeichnung 3Sat, 0:10:43 - 0:11:11) | Zuggeräusche an mit dem Wort "Bahnhof" | | | |
| 4 | Opa Berger | 0:13:53 - 0:16:27 | 2'34" | Mutter gibt Opa Berger die alten Hemden ihres Mannes | | | | | |
| 5 | Maria und Betti I | 0:16:27 - 0:17:20 | 0'53" | Maria und Betti sprechen über den Job in der Bar | REGIEANWEISUNG: Bill-Darsteller: "Maria sitzt vor dem Spiegel, ihre beste Freundin Betti steht hinter ihr." | Instrumentalmusik aus dem Radio | | | |
| 6 | Schwarzmarkt | 0:17:20 - 0:18:25 | 1'05" | Maria kauft das schwarze Kleid | | | | | |
| 7 | Vorbereitungen | 0:18:25 - 0:19:18 | 0'53" | Mutter kürzt das Kleid | | Leise instrumentale Hintergrundmusik | | | |
| 8 | Vorstellungsgespräch in der Bar | 0:19:18 - 0:19:45 | 0'27" | | | | (PROJEKTION) | | |
| 9 | Arztpraxis I | 0:19:45 - 0:21:34 | 1'49" | Maria holt sich das Gesundheitszeugnis | | | | | |
| 10 | Bar I | 0:21:34 - 0:26:50 | 5'16" | Erste Begegnung mit Bill | | Zunächst laute Tanzmusik zu der die Choreografie aus Mutter-Darsteller und den drei Soldaten mit den Klischee-Negermasken stattfindet. Anschließend Dialog Maria - Barbesitzer zu leiser Barjazzmusik im Hintergrund. Der Tanz mit Bill wieder zu Tanzmusik im gleichen Barjazzstil, aber im Stile einer alten Aufnahme | | | |
| 11 | Spaziergang Bill und Maria | 0:26:50 - 0:27:56 | 1'06" | | | | PROJEKTION | | |
| 12 | Willis Heimkehr | 0:27:56 - 0:29:36 | 1'40" | Willi ist zurück, Hermann gilt als gefallen | | | | | |
| 13 | Bar II | 0:29:36 - 0:30:20 | 0'44" | Maria tanzt mit Bill | | Schicksalshafte Musik aus harten rhythmischen Tönen, die den Tanz und den darauffolgenden Beischlaf im Dunkeln begleiten. | | | |
| 14 | Bills Heiratsantrag | 0:30:20 - 0:31:00 | 0'40" | Maria lehnt Bills Antrag ab | | | | | |
| 15 | Arztpraxis II | 0:31:00 - 0:32:15 | 1'15" | Maria ist schwanger | | Direkter Anschluss an die vorhergehende Szene, dessen Zäsur über den Musikwechsel erkennbar ist. Metallische, langgezogene Töne. Auf Marias Ausspruch: "Der Junge ist schwarz und wird Hermann heißen" metallene "Schicksalsklänge" | | | |
| 16 | Hermanns Heimkehr | 0:32:15 - 0:35:08 | 2'53" | Hermann kommt heim, Maria erschlägt Bill | | | | | |

| Szenennummer | Szenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Beschreibung | Text | Musik / Ton | Licht | Entsprechung Drehbuchvorlage | Kommentar |
|--------------|-------------------------------------|-------------------|-----------------------------|---|---|---|------------------------|------------------------------|--|
| 17 | Gerichtssaal | 0:35:08 - 0:37:20 | 2'12" | Hermann nimmt die Schuld auf sich | | Das Kreuzverhör wird begleitet von Hintergrundmusik, die dem Dialog eine treibende Dynamik verleiht, erst unterbrochen von Hermanns Intervention und Geständnis, die dem Verhör ein Ende setzen | | | |
| 18 | Zuchthaus/Besucher Raum I | 0:37:20 - 0:37:48 | 0'28" | Maria will das Kind mit Hermann behalten | | | | | |
| 19 | Bahnhof II / Maria und der Arzt | 0:37:48 - 0:38:45 | 0'57" | Maria hat das Kind abgetrieben | | | | | |
| 20 | Maria und der Schaffner | 0:38:45 - 0:40:32 | 1'47" | | | | | | |
| 21 | Maria reist erster Klasse | 0:40:32 - 0:45:20 | 4'48" | Maria trifft Oswald | | Von leisem Klavierspiel begleitet, das sich zuerst nur in einzelnen Tönen ankündigt. Unterbrochen von der Episode des betrunkenen amerikanischen Soldaten | | | |
| 22 | Auto | 0:45:20 - 0:46:42 | 1'22" | Maria verhandelt mit Oswald und Senkenberg | | Eilige Saxophonklänge verleißen der Autofahrt einen urbanen Touch, und steigert sich am Ende zu den Projektionen in der Lautstärke | PROJEKTION: Wohnblöcke | | |
| 23 | Mutters Kartoffelsalat | 0:46:42 - 0:49:50 | 3'08" | Maria redet bei Kartoffelsalat mit Mutter, Betti und Willi über die neue Arbeit | "Eine weiße Hochzeitskutsche", gesungen vom Oswald-Darsteller / Szenenende: die Ankündigung der Sendung "Wunschkonzert" löst den Familienstreit ab mit: "Eine Reise ins Glück", gesungen vom Oswald-Darsteller | Einzelne Töne elektronischer Musik leiten die Szene ein wie eine Art Schulgong. Szenenbeginn: Gesang wird unterbrochen von der Übertragung der Adenauerrede zur Entmilitarisierung des Landes | | | |
| 24 | Zuchthaus/Besucher Raum II | 0:49:50 - 0:50:55 | 1'05" | Maria ist nicht Hermanns "Männergeißel" | | | | | |
| 25 | Verhandlung mit dem Amerikaner | 0:50:55 - 0:53:44 | 2'49" | Verhandlungsgespräch mit dem Amerikaner | | | | | |
| 26 | Toast auf das erfolgreiche Geschäft | 0:53:44 - 0:57:07 | 3'16" | Oswald, Senkenberg und Maria stoßen auf den gelungenen Geschäftsabschluss an | | Am Anfang leise klassische Musik im Hintergrund | | | |
| 27 | Villa Oswald/Schlafzimmer | 0:57:07 - 0:59:18 | 2'11" | Maria schläft mit Oswald | | Leise elektronische "Sphärenmusik" im Hintergrund zur Spanne des angedeuteten Sex zwischen den beiden | | | |
| 28 | Büro Maria I | 0:59:18 - 1:02:05 | 2'47" | Maria schlägt Oswalds Einladung fürs Wochenende aus | | | | | |
| 29 | Zuchthaus/Besucher Raum III | 1:02:05 - 1:03:22 | 1'17" | Maria erzählt Hermann von ihrem Verhältnis mit Oswald | | | | | |
| 30 | Treppenhaus / Marias Wohnung | 1:03:22 - 1:06:07 | 2'45" | Oswald mit Pralinen und Blumen, Maria schläft zum zweiten Mal mit Oswald | | Ende vorhergehende Szene: Hermann wendet sich ab - Beginn elektronischer Tonmusik, von leisem rhythmusgebenden Element unterlegt, klingt aus nach Beischlaf | CAM | | |
| 31 | Gewerkschaftsverhandlungen | 1:06:07 - 1:08:38 | 2'31" | Gewerkschaftsverhandlungen zwischen Maria und Willi | | | | | |
| 32 | Anwalt | 1:08:38 - 1:09:51 | 1'13" | | | Elektronische Musik im Hintergrund, die zu ... | | | |
| 33 | Marias Wohnung | 1:09:51 - 1:11:20 | 1'39" | Maria schläft zum dritten Mal mit Oswald | | | CAM | | |
| 34 | Maria und Betti II | 1:11:20 - 1:11:47 | 0'27" | | | ... einzelnen Tönen abklingt und am Ende des Dialoges ganz verstummt | CAM | | |
| 35 | Zuchthaus/Besucher Raum IV | 1:11:47 - 1:12:10 | 0'23" | Gespräch zwischen Oswald und Hermann | | | | | |
| 36 | Oswalds Haus | 1:12:10 - 1:13:21 | 1'11" | Senkenberg setzt den Vertrag zwischen Oswald und Hermann auf | | | | | |
| 37 | Wohnung Maria/Oswalds Haus | 1:13:21 - 1:13:58 | 0'37" | Oswald betrinkt sich mit Sekt | | Kristallen-elektronische Sphärenmusik | PROJEKTION | | |
| 38 | Geburtstag der Mutter I | 1:13:58 - 1:15:18 | 1'20" | Geburtstag der Mutter | | | | | |
| 39 | Geburtstag der Mutter II | 1:15:18 - 1:19:34 | 4'16" | Geburtstag der Mutter | | Verschiedene Schläger / "Ich bin immer verliebt" (Rocco Granata) | | | Dialog Betti und Maria vom am Mikro: Umkehrung von Intimität und Veröffentlichung, aber Neuaufnahme des alten A-Parte-Sprechens im Theater |
| 40 | Zuchthaus/Besucher Raum V | 1:19:34 - 1:20:07 | 0'33" | Hermann weist Marias Scheckbuch zurück | | | | | |
| 41 | Zuchthaus/Pförtnerloge | 1:20:57 - 1:22:30 | 1'33" | Maria erfährt von Hermanns Abreise | | | | | |
| 42 | Büro Maria II | 1:22:30 - 1:23:02 | 0'32" | Maria arbeitet bis tief in die Nacht und weist Oswald zurück | | | | | |
| 43 | Marias Villa I | 1:23:02 - 1:27:00 | 3'58" | Umgang | "Maria Braun, Sie müssen aufpassen, dass Sie nicht wunderlich werden." | Langsam bluesiges Jazzmotiv | PROJEKTION | | |
| 44 | Büro Maria III | 1:27:00 - 1:29:02 | 2'02" | Maria schimpft mit der Sekretärin | | Einzelne glockenähnliche Elektronikklänge | | | |
| 45 | Restaurant "Bastei" I | 1:29:02 - 1:31:40 | 2'38" | Oswald und Maria gehen Mittagessen | | Sehr präsent klassische Hintergrundmusik | | | |
| 46 | Büro Maria IV | 1:31:40 - 1:32:40 | 1'00" | Maria erfährt von Senkenberg von Oswalds Tod | | | | | |
| 47 | Restaurant "Bastei" II | 1:32:40 - 1:34:45 | 2'05" | Maria geht alleine essen, fällt in Ohnmacht | Gegen Ende der Szene Radioubertragung: "pladierte im Gegensatz dazu der CDU-Vorsitzende, Bundeskanzler Dr. Konrad Adenauer: 'Wenn das ein Ende nimmt, meine Freunde, so haben wir das Recht aufzurüsten, so viel wir können, so viel wir wollen.' Nun zum Sport. Keine 24 Stunden mehr zum Anpfiff des Fußballweltmeisterendspiels im Berner Wankdorfstadion, in dem Deutschland gegen die Mannschaft der Ungarn anzutreten hat. Nach wie vor ist Ungarn der uneingeschränkte Favorit des Finales. Hiermit sind die Nachrichten des Bayerischen Rundfunks beendet. Es ist 23 Uhr." (3SAT-Aufzeichnung, 1:32:13 - 1:32:47) | Die Symphonie geht weiter, über dräuenden elektronischen Klangteppich gelegt / am Ende der Szene Radioubertragung | | | |
| 48 | Schlusszene | 1:34:45 - 1:44:40 | 9'55" | Hermann kommt nach Hause, erbt Oswalds halbes Vermögen, Maria zündet sich und das Haus an | | Mit Beginn der Szene setzt die Fußballübertragung ein. | PROJEKTION | | |

Szenenprotokoll Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (Burkhard C. Kosminski)

| Szenennummer | Szenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Unter-szenennummer | Unter-szenen | Spielraum | Beschreibung | Text | Musik / Ton | Licht | Entsprechung Drehbuchvorlage | Kommentar |
|-----------------|---------------------------------------|-------------------|-----------------------------|--------------------|-------------------------------|---|--|--|--|--|--|---|
| 1 | Standesamt | 0 - 0:00:48 | 0'48" | | | vorne auf der Galerie bei noch gedrehter Bühne | Innenraum | | Zum Kuss nach der Vermählung zwölftstürziger Tusch | | Szene 1 (Standesamt) | |
| Zwischenszene 1 | "Maikäfer, flieg" | 0:00:48 - 0:01:03 | 1'15" | | | auf der Bank links unter der Galerie bei noch gedrehter Bühne | Nicht definiert, aber eher Außenraum durch die Bank - Das Mädchen mit den blonden Zöpfen sitzt unten links auf einer Bank im Bühnenhintergrund und singt das bekannte Kinderlied | "Maikäfer flieg, dein Vater ist im Krieg. Die Mutter ist in Pommernland, Pommernland ist abgebrannt. Maikäfer flieg!" | Mädchen singt "Maikäfer, flieg" | | | |
| UMBAU | | 0:01:03 - 0:03:40 | 2'37" | | | - | - | | 0:01:00 - 0:03:37 Ouvertüre | | - | Sehr langer und langsamer Umbau mit bühnentechnischem Aufwand |
| 2 | Maria kommt vom Schwarzmarkt | 0:03:40 - 0:06:01 | 2'21" | | | ganze mittlere Bühne | Innenraum, aber öffentliches Ambiente | | | | Mischung aus den Szenen 4 (Maria kommt vom Schwarzmarkt), 7 (Opa Berger), 11 (Schwarzmarkt) und 12 (Mutter näht das Kleid) | Marias Schritte in den Stiefeln lang vor Auftritt zu hören |
| 3 | Maria und die Liebe | 0:06:01 - 0:15:05 | 9'04" | | | ganze mittlere Bühne | Innenraum, aber öffentliches Ambiente | | Vermisstenmeldungen - Akkordeonspieler auf dem Schwarzmarkt spielt das Deutschlandlied mit einer falschen Note. Die Melodie klingt im leisen Summen des Ensembles nach. / 0:10:49-0:11:48 Betti und Maria summen "Nur nicht aus Liebe weinen", Maria tippt dazu auf die Metallbrüstung über sich, als seien es Klaviertasten | | Mischung aus den Szenen 5/6 (Bahnhof/Wartesaal mit Rotkreuzschwester), 7 (Opa Berger) | |
| 4 | Maria braucht ein Gesundheitsergebnis | 0:15:05 - 0:17:12 | 2'07" | | | bühnenlinks bei den Tischen | Innenraum | | - | | Szene 18 (entsprechende Szene) | |
| 5 | Maria und Bill | 0:17:12 - 0:40:55 | 23'43" | | | - | Innenraum | "Es ist ganz gleich, wen wir lieben, und wer uns das Herz einmal bricht. Wir werden vom Schicksal getrieben, und das Ende ist immer Verzicht. Wir glauben und hoffen und denken, dass einmal ein Wunder geschieht. Doch wenn wir uns dann verschenken, ist es das alte Lied. Nur nicht aus Liebe weinen! Es gibt im Leben nicht nur den einen. Es gibt so viele auf dieser Welt, ich liebe jeden, der mir gefällt! Und darum will ich heutzutage gehören, du sollst mir Liebe und Träne schenken. Wenn ich auch fühle, das muss ja Lüge sein, ich lüge auch und bin dein." | 0:17:13 - 0:19:26 Live Klaviermusik, Betti singt zu Beginn der Szene am Mikrofon im Barbereich im Spot: "Nur nicht aus Liebe weinen!" (aus dem Film <i>Es war eine rauschende Ballnacht</i> , Regie: Carl Froelich, 1939) | | Alle Szenen mit Bill in einer zusammengefasst: (Maria und Betti, Pudelstube), 22 (Barzone), 23 (Spaziergang), 24 (Willi ist zurück), 25 (Maria geht in die Bar), 26 (Willi you dance with me, Mr. Bill?), 28 (Picknick), 29 (Maria schläft mit Bill), 30 (Maria ist schwanger), 31 (Hermann kommt heim), 32 (Gerichtssaal) | |
| | | | | 5.1 | Maria und Betti | Barbereich rechts | Innenraum - Sprechen über die Arbeit in der Bar, Betti macht Maria auf Bill aufmerksam | | Underscore: Live Barmusik vom Klavier | | | |
| | | | | 5.2 | Maria tanzt mit Bill | mittlere Bühne | Innenraum - Englischunterricht. Junge und Mädchen spielen Fangen und beschimpfen Maria | | Geht über in langsame Tanzmusik, jäh unterbrochen von Willis Auftauchen | | | |
| | | | | 5.3 | Willi ist zurück | mittlere Bühne | Innenraum - Maria rennt im Kreis um die Bühne | "In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad. I. Mein Liebster ist verschwunden, der dort gewohnt hat. I. Hör ich das Mühlrad gehen, ich weiß nicht, was ich will. I. Ich möchte am liebsten sterben, dann wär's auf einmal still. I." | Marias Rennen um die Bühne unterlegt von leisem hohem Ton, dann Gesang zu Klavierbegleitung (0:28:06 - 0:30:08) | | | |
| | | | | 5.4 | Bill lädt zum Essen ein | mittlere Bühne | Innenraum | | Tanzmusik vom Band: Swing-Boogie, nach den ersten Takten übernehmen vom Klavier (0:30:23 - 0:32:35), Marias Mutter singt dazu, danach leiser Tanzmusik vom Klavier | | | |
| | | | | 5.5 | Bill und Maria sind glücklich | hinter der Glaswand unten | Die Szene geht vorne weiter, und hinter der Glaswand macht Bill Maria einen Herzensantrag, den sie ablehnt | | Musik geht weiter | | | |
| | | | | 5.6 | Maria beim Arzt | links vorne an den Tischen | Innenraum - Maria ist schwanger | | - | | | |
| | | | | 5.7 | Hermann kommt zurück | mittlere Bühne | Innenraum - Maria rennt barfuß rechts um die Bühne herum | "Träume kann man nicht verbieten, Träume sind so wunderbar. Es kann ein Alltag ohne Sonne sein..." | "Träume kann man nicht verbieten" (Friedrich Schröder, aus der Operette "Nächte in Shanghai", von 1947), Musik geht an bei der ersten Ohrfeige (0:39:23 - | | | |
| BLACK | | 0:40:55 - 0:41:25 | 0'30" | | | - | dazu UMBAU | | | | | |
| Zwischenszene 2 | Ballspiel Mädchen und Junge | 0:41:25 - 0:42:38 | 1'13" | | | hinter der Glaswand unten | Nicht definiert, aber eher Außenraum | Mädchen: "Gib mir den Ball!" - Junge: "Wurf ihn wieder zurück!" "Nei!" - "Nazi!" - "Selber Nazi!" Lied: "Dick ist braun wie eine Kaffeebohne, denn er kommt weit her aus Afrika. Doch die Mädels finden ihn nicht ohne, so ein Dick ist ja nicht immer da." | Mädchen und Junge kommen an die hintere Glascheibe und singen zur Klavierbegleitung | | | |
| 6 | Hermann im Gefängnis | 0:42:38 - 0:44:05 | 1'27" | | | auf Galerie links und rechts | Innenraum | | | Lichtenfall von hinten lässt entsprechende Rechtecke an den Seitenwänden entstehen (jedenfalls auf der linken Seite, die rechte ist auf der Aufnahme nicht zu sehen) | Szene 33 (Das Kind wird unser Kind sein) | |
| 7 | Maria trifft Oswald | 0:44:05 - 0:51:35 | 7'30" | | | links vorne an den Tischen und oben auf Galerie | Eher Außenraum durch Mantel und Koffer - Maria übergibt sich lustig im OFF, Hermann hest stumm hinter der Fensterfront auf der Galerie ihren Brief | "Kauf dir einen bunten Luftballon. Halt ihn fest in deiner Hand. Stell dir vor, er fliegt davon in ein fernes Märchenland. Kauf dir einen bunten Luftballon, hellblau, lila oder grün, und er wird dich, eh du denkst, zum Lohn ins Land der Träume ziehen." | Betti singt ohne Musikbegleitung. Kuchen essend, "Kauf dir einen bunten Luftballon" (aus dem Film "Der weiße Traum", Regie: Géza von Cziffra, 1943) | | (Abtreibungsdialog ...), 34 (Maria lost nach), 35 (handelt mit Oswald an) | |
| 8 | Maria trifft Senkenberg | 0:51:35 - 0:53:30 | 1'55" | | | mittlere Bühne | Innenraum | | - | | Szene 36 und die Adenauerrede im Radio | |
| 9 | Männergefuß | 0:53:30 - 0:55:49 | 2'18" | | | auf Galerie links und rechts | Innenraum | | 0:53:40 - 0:55:50 - Musiksequenz vom Band zum Szenenende nach Marias Worten: "Meine Zeit, die fliegt erst an" | | Szene 38 (entsprechende Szene) | |

| Szenennummer | Szenenname | Dauer | Dauer in Minuten / Sekunden | Unter-szenennummer | Unterszenen | Spielraum | Beschreibung | Text | Musik / Ton | Licht | Entsprechung Drehbuchvorlage | Kommentar |
|--------------|---------------------------------------|-------------------|-----------------------------|--------------------|---|--|--|---|---|-------|--|--|
| 10 | Verhandlungen mit dem Amerikaner | 0:55:49 - 1:00:50 | 4:59" | | | linke Bühnenhälfte | Innenraum | | - | | Szene 39 (entsprechende Szene) | |
| 11 | Toast auf das erfolgreiche Geschäft | 1:00:50 - 1:07:30 | 6:50" | | | mittlere Bühne / vor der unteren Glaswand | Innenraum | | Oswald singt französische Zeilen ohne Musikbegleitung und tanzt dazu mit Senkenberg. / 1:04:10 - 1:05:00 leises Under scoring Streicher und Klaviermusik | | Szene 40 (entsprechende Szene) und Szene 41 (erster Sex mit Oswald) | (01:05:30 - 01:07:30) 2minütige Szene zwischen Oswald und Maria, in denen gemeinsames, sinnliches Zigarettenrauchen das Liebespiel ersetzt. |
| 12 | Gehaltsverhandlungen | 1:07:30 - 1:10:22 | 2:42" | | | rechts auf der Treppe und Bühnenmitte | Innenraum | | Übergang zur nächsten Szene: Eingangssequenz mit gesamten Stimmen zu "Capri-Fischer" (Text: Ralph Maria Siegel, Melodie: Gerhard Winkler, 1943) vom Band | | 42 (Oswald blitzt bei Maria im Büro ab) | |
| 13 | Maria zwischen Oswald und Hermann | 1:10:22 - 1:13:18 | 2:56" | | | auf Galerie links und rechts, sowie unten rechts an der Treppe | Innenraum | | Übergang zur nächsten Szene: getragene Streichersequenz mit Klaviermelodie darüber | | Mischung aus den Szenen 43 (Maria erzählt Hermann von der Affäre) und 44 (Oswald wartet vor Marias Tür) | Verschränkung - Am Ende flieht Maria vor Hermann, aber auch vor Oswald, indem sie lautstark die Treppe hinunterläuft |
| BLACK | | 1:13:18 - 1:13:34 | 0:16" | | | - | - | | - | | | |
| 14a | Gewerkschaftsverhandlungen | 1:13:34 - 1:21:27 | 7:53" | | | mittlere Bühne | Innenraum | Sirtaki - "Dem Morgenrot entgegen, ihr Kampfgenossen all. Bald siegt ihr aller Wogen, bald weicht der Feinde Wall. Mit Macht heran und haltet Schritt! Arbeiterjugend, will sie mit? I. Wir sind die junge Garde des Proletariats I - Sirtaki - Wir haben selbst erfahren der Arbeit Frohe Gewalt - in düstern Kinderjahren und wurden früh schon alt. Sie hat an unserm Fuß gekliert, die Kette, die nur schwerer wird. I. Wach auf du junge Garde des Proletariats!" I - Sirtaki - | Willis Gewerkschaftssong an der Gitarre im Sirtaki - Rock n' Roll - Mix: "Dem Morgenrot entgegen" | | Mischung aus den Szenen 46 (Gewerkschaftsverhandlungen) und 47 (Maria und Willis) | |
| 14b | Maria und der Anwalt | 1:21:27 - 1:23:00 | 1:33" | | | hinter der Glaswand unten | Nicht definiert, aber eher Außenraum | | - | | 49 (Maria und der Anwalt) | |
| 15a | Episode Vertragsabschluss mit Hermann | 1:23:00 - 1:31:15 | 8:15" | | | - | Innenraum | | - | | Mischung aus den Szenen 50 (Oswald und Maria streiten), Szene Maria - Betti, 61 (Hermann weist Marias Geld zurück), 65 (Vertrag zwischen Hermann und Oswald) | |
| | | | | 15a.1 | Maria und Oswald streiten und lieben sich | mittlere Bühne vorne | Innenraum | | - | | | Verschränkung |
| | | | | 15a.2 | Maria und Betti | unten rechts an der Treppe | Innenraum | Betti: "Ich weine?" Das kann schon sein, dass ich weine, ich weiß gar nicht, warum." | Einzelner Streicher spielt getragenes Motiv von "Nur nicht aus Liebe weinen" | | | |
| | | | | 15a.3 | Oswald und Hermann | auf Galerie links und rechts | Innenraum - Schließen Vertrag | | | | | |
| | | | | 15a.4 | Maria und Betti | oben hinten auf Galerie | eher Außenraum | | "Nur nicht aus Liebe weinen" wird in der Umarmung der beiden Frauen wieder aufgegriffen | | | |
| | | | | 15a.5 | Senkenberg setzt den Vertrag auf | mittlere Bühne hinten | Innenraum | | Frauen summen während der Szene weiter | | | |
| | | | | 15a.6 | Maria und Hermann | auf Galerie links und rechts | Innenraum - Hermann weist Marias Geld zurück | | - | | | |
| | | | | 15a.7 | Oswald und Senkenberg | mittlere Bühne hinten | Innenraum | | Szenenübergang zu Motiv "Bella, bella, bella, Marie" aus "Die Capri-Fischer" | | | |
| 15b | Mutters Geburtstag | 1:31:15 - 1:37:15 | 6:00" | | | ganze mittlere Bühne | Innenraum | "Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt, und vom Himmel die bleiche Sichel des Mondes blinkt, ziehn die Fischer mit ihren Booten auf's Meer hinaus, und sie legen in weitem Bogen die Netze aus. Nur die Sterne, sie zeugen ihnen am Firmament ihren Weg mit den Bildern, die jeder Fischer kennt, und von Boot zu Boot das alte Lied erklingt hier von fern, wie es klingt: Bella, bella, bella Marie, bleib mir treu, ich komm zurück morgen früh! Bella, bella, bella Marie, vergiß mich nie!" | Geburtstagsständchen / 1:33:25 - Tanzmusik vom Klavier / 1:35:38 - 1:37:15 Tanz Maria und Oswald zu "Die Capri-Fischer" vom Klavier | | Szene 60 (Mutters Geburtstag) | Klavier, Gesang von Willis-Darsteller, Akkordeon kommt dazu, und die restlichen Geburtstagsgäste, die zusammen mit Willis am Tisch sitzen, steigen als Backgroundsänger ein. |
| BLACK | | 1:37:15 - 1:37:30 | 0:15" | | | - | Mit UMBAU | | - | | | |
| 16 | Hermanns Entlassung | 1:37:30 - 1:43:50 | 6:20" | 16.1 | Hermann soll entlassen werden | hinter der Glaswand unten | Nicht definiert, eher Außenraum | | - | | Szene 70 (entsprechende Szene) | |
| | | | | 16.2 | Das letzte Mal mit Oswald | unten vor der Glaswand | Innenraum | | - | | | |
| | | | | 16.3 | Hermann ist schon weg | oben rechts an der Treppe | Eher Außenraum | | - | | | |
| | | | | 16.4 | Maria arbeitet spät nachts | Bühnenmitte | Innenraum | | Nach dem Lesen des Briefs getragenes Streichermotiv mit der perlenden Klavierbegleitung zum Scheibemaschinenreihen, setzt nach dem Dialog zwischen Maria und Oswald wieder ein. | | Szene 75 (entsprechende Szene) | |
| 17 | Umzug in die Villa | 1:43:50 - 1:47:27 | 3:37" | | | ganze Bühne | Innenraum | | - | | | |
| BLACK | | 1:47:27 - 1:47:46 | 0:19" | | | - | - | | - | | | |
| 18 | Maria und Oswald im Restaurant | 1:47:46 - 1:51:45 | 3:59" | | | oben hinten auf Galerie | Innenraum | | Walzerversion der "Capri-Fischer" vom Band zum Szenenübergang und -anfang | | Szene 77 (Restaurant Bastien) und 80 (ihr letztes Mal) | |
| 19 | Willi und Maria | 1:51:45 - 1:56:00 | 4:15" | | | vorne mittig an der Rampe | Nicht definiert, aber eher Außenraum, da sie auf ihren Jacken sitzen | "Ich bin ein Mädchen von Piräus, und liebe das Hafen, die Schiffe und das Meer. Ich lieb das Lachen der Matrosen, und ihre Kisse, die schmecken nach Seefisch, Salz und Tor. Ich lieb den Zauber von Piräus, drum stehe ich Abend für Abend hier am Kai, und warte auf die fremden Schiffe aus Hongkong, aus Japan, aus Chile und Schanghai" | Willi und Maria tanzen am Szenenanfang zu "Ein Schiff wird kommen" (von Manos Hadjidakis aus dem Film "Sonntags... ne", Regie: Jules Dassin, 1959) vom Band (1:52:04 - 1:52:35) | | Szene 78 (entsprechende Szene) | |
| 20 | Oswald ist tot | 1:56:00 - 1:57:30 | 1:30" | | | rechts im Barbereich | Innenraum | | Adenauerrede zum Ende der Szene | | Szene 81 (entsprechende Szene) und Radioubertragung | |
| 21 | Schlusszene | 1:57:30 - 2:07:50 | 10:30" | | | ganze Bühne | Innenraum | Der Text zu Hermann aus Oswalds Testament ist zweigeteilt. Der zweite Teil wird aus dem Off als Einspielung verlesen, und ist von der Titelmelodie unterlegt. | Einsatz Titelmelodie (gleich Overtitre) nach Repliken Maria: "Haben Sie von diesem Vertrag gewusst?" Senkenberg: "Herr Oswald war sehr krank." | | Mischung aus den Szenen 85 und 91 entsprechend der Filmvorlage | |